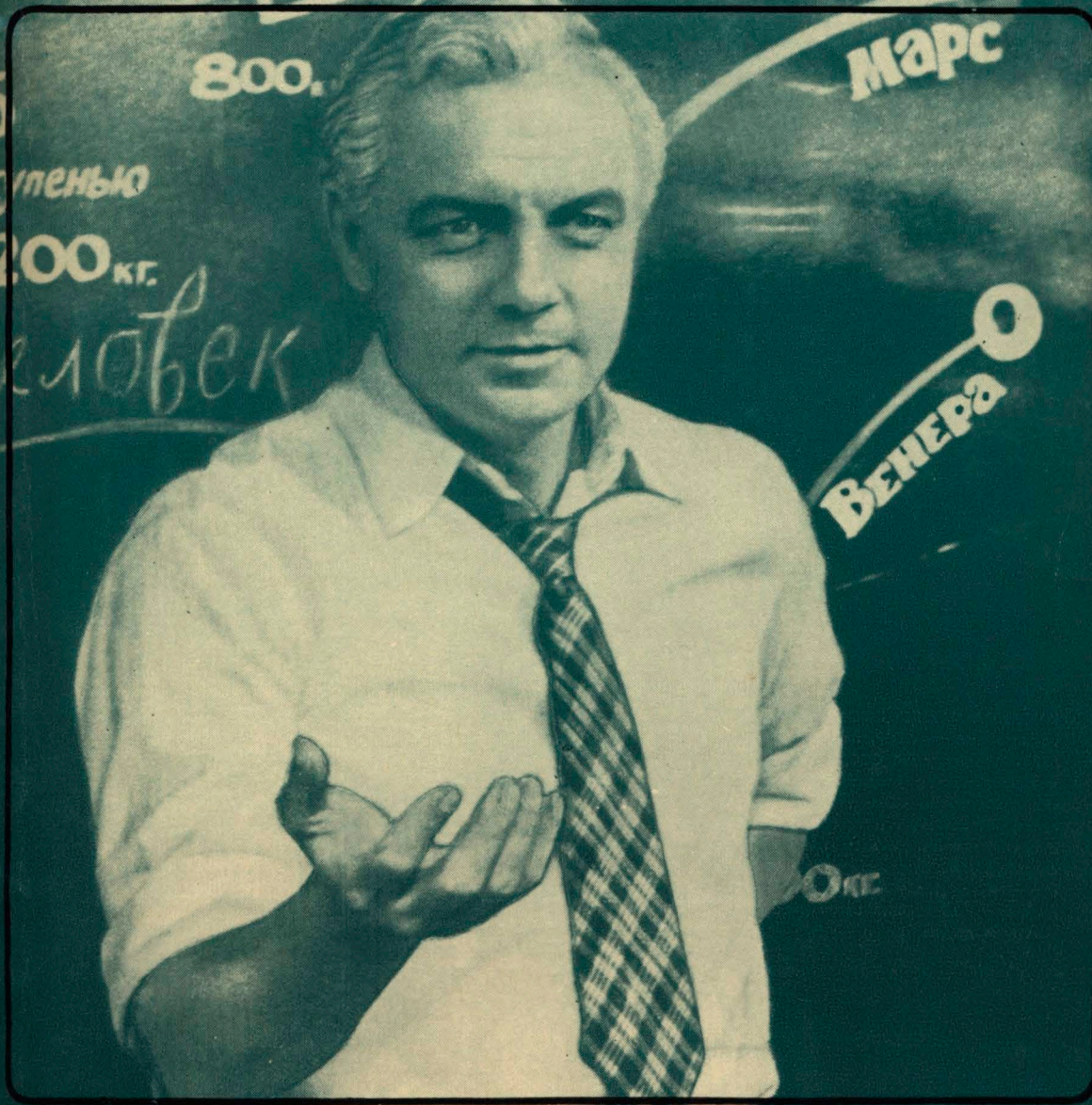
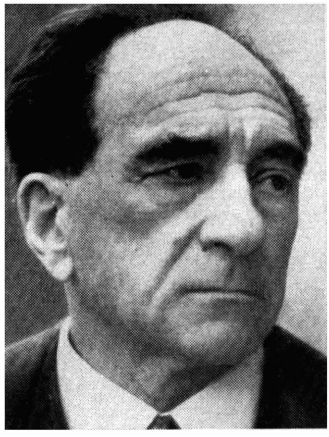
ИСКУССТВО КИНО

1972 6

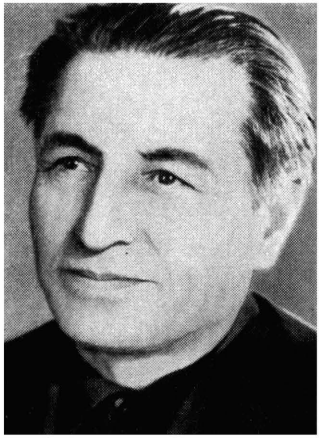


ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 70-летием

ЭККА НИКОЛАЯ ВЛАДИМИРОВИЧА, кинорежиссера, поставившего фильмы «Путевка в жизнь», «Карнавал цветов», «Груня Корнакова», «Сорочинская ярмарка», «Человек в зеленой перчатке»



с 60-летием

КАЮМОВА МАЛИКА КАЮМОВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, режиссера и кинооператора, создавшего фильмы «Могучий поток», «Советский Таджикистан», «Приезжайте к нам в Узбекистан», «От весны до весны», «Золотая свадьба», «Вьетнам, страна моя», «Встречи с Таджихон», «Тринадцать ласточек», «Ташкент, землетрясение» и многие другие

с 50-летием

ФРИДА ВАЛЕРИЯ СЕМЕНОВИЧА и ДУНСКОГО ЮЛИЯ ТЕОДОРОВИЧА, кинодраматургов, написавших сценарии «Случай на шахте восемь», «Семь нянек», «Ровесник века», «Жили-были старик со старухой», «Служили два товарища», «Красная площадь», «Гори, гори, моя звезда» (совместно с А. Миттой) и другие

ИСКУССТВО КИНО 6
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Махнач Л. В.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актер Кирилл Лавров в фильме «Укрощение огня» (режиссер Д. Храбровицкий, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
Позиция критика
9
Эм. Двинский Союз науки и кино
19
Чтобы чаще появлялись фильмы о рабочем классе...

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

21
Русудан Тиканадзе Единение народов, единение поколений

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

36
И. Друцэ Цена слова реченного

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

43
Н. Савицкий Судьбы народной отголосок
49
Даль Орлов Тем более огорчает...
58
В. Кичин По законам фантазии
65
М. Блейман Удача ли это, джентльмены?

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

72
Леонид Махнач Мир нашими глазами

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

85
Григорий Козинцев Пространство трагедии

ДИСКУССИИ

96
Методологические проблемы истории советского кино

ЗА РУБЕЖОМ

130
Александр Медведкин Чувствовать себя бойцами
138
М. Шатерникова «Развернутое кино» — интеллектуальный блеф
145
Н. Анастасьев Навстречу правде
151
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

157
Наталья Долинина, Георгий Полонский Перевод с английского
191

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Position of the Critic
Editorial (page 1).

THE TIME AND THE SCREEN

Emmanuil Dvinsky Alliance of the Cinema and the Science (page 9).
About the XXV Congress of the International Scientific Film Association.
More Films About the Working Class Should Be Released... (page 19).
Notes about the forthcoming competition of screenplays devoted to the modern working class.

ONE, MULTINATIONAL

Rusudan Tikanadze Unity of Peoples, Unity of Generations (page 21).
About the Georgian director Rezo Chkheidze.

TRIBUNE OF THE ARTIST

Ivan Drutse The Price of the Uttered Word (page 36).
About the word as an artistic element in film.

NEW FILMS

Nikolai Savitsky Repercussions of the People's Fate (page 43).
Review of the film «The Warmth of Thy Hands» (Gruziafilm).
Dal Orlov The More Distressing Is the Fact... (page 49).
Review of the film «At Our Plant» (Mosfilm).
Valery Kichin Following the Laws of Fantasy (page 58).
Review of the film «A Telegram» (Mosfilm).
Mikhail Bleiman Was It Luck, Gentlemen? (page 65).
Review of the film «Gentlemen of Luck» (Mosfilm).

CONVERSATIONS AT A WORKING TABLE

Leonid Makhnach The World through Our Eyes (page 72).
Conversation with a documentary film director L. Makhnach.

THEORY AND HISTORY MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 85).
Director about his work at the film «King Lear».

DISCUSSIONS

Methodological Problems of the History of the Soviet Cinema (page 96).
Critics discuss the first volume of «The History of the Soviet Cinema» that was recently out of print.

ABROAD

Alexander Medvedkin To Be the Fighters in the Front Line (page 134).
Notes about the XIV Leipzig International Festival of the documentary and short films.
Marianna Shaternikova «Expanded Cinema» — an Intellectual Bluff (page 130).
Nikolai Anastasiev The Way to the Truth (page 145).
Review of the film «The Chase» (USA).
From Everywhere (page 151).

SCRIPT

Natalia Dolinina A Translation from English (page 157).
Georgy Polonsky Filmography (page 191).

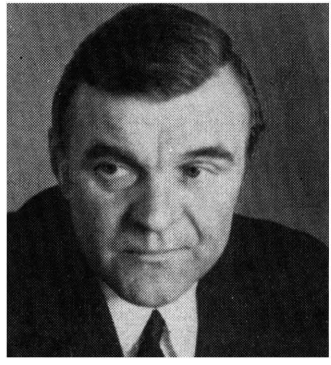
Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9, тел. 151-02-72
А 02953 Подп. к печ. 19/V-72 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 40800 экз. Заказ 1520. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Ленинских премий 1972 года в области литературы, искусства и архитектуры»

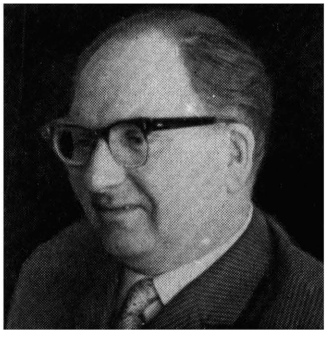
Озеров Ю. Н.

...В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Озерову Юрию Николаевичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру и автору сценария, **Бондареву Юрию Васильевичу, Курганову (Эстеркину-Курганову) Оскару Иеремеевичу**, авторам сценария, **Слабневичу Игорю Михайловичу**, оператору, **Мягкову Александру Васильевичу**, заслуженному деятелю искусств Кабардино-Балкарской АССР, художнику,— за фильмы из серии «Освобождение»: «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара», «Битва за Берлин», «Последний штурм» (производства киностудии «Мосфильм»).



Бондарев Ю. В.



Мягков А. В.

Слабневич И. М.

Курганов О. И.

Фото Н. Горбачева

Кадры из киноэпопеи «Освобождение»

Позиция критика

Никогда еще за всю историю советской литературы критика, ее проблемы и задачи, ее состояние и перспективы не привлекали к себе столь пристального общественного внимания.

Такое сосредоточение взоров читателей и зрителей, творческих союзов, редакций журналов и газет на проблемах советской литературно-художественной критики не может не радовать, не может не воодушевлять всех, кто посвятил себя этому трудному виду литературного творчества. Сознание, что к нашей работе привлечено внимание партии, народа, что результаты нашего труда оцениваются в свете главных задач, какие история выдвинула перед всем советским искусством, рассматриваются как необходимое и важное звено всего современного литературно-художественного процесса, не только окрыляет, но и дает ясное ощущение масштаба поставленных перед нами вопросов, меры нашей личной ответственности за то, что происходит в литературе или кинематографе, в театре или живописи, за то направление, какое принимает в данный период творческий поиск в той или иной области искусства.

Определяя перспективу развития литературы и искусства социалистического реализма на нынешнем этапе коммунистического строительства, Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС подчеркнул, что сила партийного руководства состоит «в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах».

В этих словах заключена суть и тех задач, какие стоят перед марксистско-ленинской критикой. Она призвана осознать, что от ее умения способствовать раскрытию неисчерпаемого богатства форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма, от ее дара увлечь художника возможностями, какие дает ему основополагающий принцип этого метода — принцип партийности литературы и искусства, и в то же время предметно, наглядно обнаруживать бесперспективность, бесплодность поисков, ведущихся где-то на окольных тропках, под воздействием моды, зачастую пришедшей из литературных салонов буржуазного Запада, во многом зависит дальнейшее развитие нашей литературы и искусства. А следовательно, зависит и реальное увеличение того вклада, какой советские художники вносят в сокровищницу социалистической культуры.

«Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, — говорил товарищ Л. И. Брежнев на XXIV съезде партии,— если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Как известно, именно эти мысли легли в основу того Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», которое было принято вскоре после XXIV съезда партии.

В этом важном теоретическом документе Коммунистической партии Советского Союза, с глубоким удовлетворением и пониманием встреченном творческой интеллигенцией, всем советским народом, дана исчерпывающе полная характеристика состояния нашей литературно-художественной критики, вскрыта природа испытываемых ею трудностей и слабостей, намечены способы повышения ее роли в решении задач коммунистического строительства, в формировании общественного мнения, в борьбе с чуждыми взглядами и концепциями. Вчитываясь в Постановление «О литературно-художественной критике», все полнее постигаешь, какая действенная, организующая сила в нем заложена, каким глубоким будет его воздействие на развитие марксистско-ленинской науки о литературе и искусстве, на постановку дела в критических отделах газет и журналов, на творческую судьбу каждого из критиков и искусствоведов, независимо от того, на каком круге тем сосредоточено его внимание.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» несомненно окажет благотворное влияние и на развитие подлинно научной, подлинно партийной критики за рубежами нашей Родины, в странах социалистического лагеря, всюду, где в борьбе с идеалистическими, антигуманистическими, ревизионистскими концепциями крепнет и мужает литературоведческая, искусствоведческая мысль, опирающаяся на ленинское учение о партийности литературы и искусства.

По-ленински ясная и четкая трактовка вопроса о роли и месте литературы и искусства в общенародной борьбе за коммунизм, содержавшаяся в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, а затем специально конкретизированная в Постановлении «О литературно-художественной критике», направлена как против правого, так и против «левого» ревизионизма, позволяет с предельной отчетливостью увидеть полную несостоятельность как тех, кто ограничивает роль партии в развитии литературы и искусства только формулированием «общих принципов», отказываясь в то же время от непосредственного участия в живом литературно-художественном процессе, от последовательного и целенаправленного руководства им, так и тех, кто, подобно пекинским лидерам, «сводит» партийное руководство искусством к команде, грубому вмешательству в самый процесс творчества, к навязыванию художникам вульгаризаторских, безжизненных схем и догм.

КПСС всегда исходит при решении вопросов партийного руководства литературой и искусством из ленинского понимания литературы как части общепролетарского дела; и помня, что она, эта часть, ни в коем случае не может быть шаблонно отождествлена с другими частями партийного дела рабочего класса, делает последовательные выводы из памятных мыслей Ленина, высказанных им в беседе с Кларой Цеткин, о том, что коммунисты, сталкиваясь с противоречивыми фактами

современной художественной жизни, «не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь», что долг партии коммунистов состоит в том, чтобы «вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Именно этой ленинской идеей и обусловливается тот акцент, какой партия сделала сейчас на задачах укрепления литературно-художественной критики, повышения ее роли в жизни литературы и читателей, в дальнейшем взаимообогащении и сближении культур социалистических наций. Констатировав, что «критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями», партия не только с исчерпывающей полнотой сформулировала сущность испытываемых нашей критикой слабостей, но и указала ей направление, на котором она обретет новую силу, подлинную революционную действенность, определила требования, которым должен отвечать критик, способный активно проводить линию партии во всей своей деятельности, в каждом своем выступлении, в каждой своей новой книге или статье.

Вопрос о позиции критика в современном литературно-художественном процессе — это главный вопрос, от правильного решения которого зависит успех того великого дела, коему мы все служим, зависит и судьба каждого из нас, та итоговая оценка, которой окажется в конечном счете достоин тот или иной работник критического цеха. Разумеется, яркость и своеобразие творческой индивидуальности в критике составляют не менее важное условие успеха, чем в искусстве. Критик становится необходим читателю только в том случае, если его книги или статьи содержат в себе нечто ценное само по себе: сгусток его личного жизненного опыта, итог самостоятельных раздумий о природе искусства, об основных закономерностях, определяющих его развитие, повышенную чуткость к эстетическому своеобразию анализируемого произведения, — словом нечто такое, что способно многократно обогатить восприятие книги или фильма, спектакля или скульптуры читателем, зрителем, позволяет увидеть их как бы заново, с той полнотой и яркостью, каких без посредничества критика сам зритель или читатель обрести бы не смог. В этом смысле подлинная критика всегда есть сотворчество, как бы продолжение и развитие идей, высказанных художником, но только другими средствами, специфичными именно для литературно-художественной критики и только для нее одной.

Но подняться на такую высоту, стать собеседником и другом, взыскательным и справедливым, одинаково необходимым как зрителю, так и самому художнику, критик сможет только заняв последовательно партийную позицию в современном литературно-художественном процессе, в борьбе идей, с неослабевающей силой кипящей в литературоведении и искусствознании. Критик, не обретший позиции, не поднявшийся на ту вершину, с которой раскрывается вся сложность современной литературно-художественной жизни, направление, в котором движется творческий процесс, не сможет сколько-нибудь полно выявить и свою индивидуальность, не сможет оказать воздействия ни на искусство, ни на вкусы аудитории, к которой это искусство обращено.

Ведь именно в позиции, занятой критиком по отношению к искусству, все более обогащающемуся тематическими и формальными открытиями, стилевыми поисками, жанровыми новообразованиями, все глубже проникающему в глубь современности, в природу новых общественных отношений, возникших только при социализме, и проявляется творческая индивидуальность критика, реальная весомость его вклада в марксистско-ленинскую науку о литературе и искусстве.

Критик, не выработавший определенной позиции, неизбежно обречен на эклектические шатания, субъективистский произвол, робкую и вялую созерцательность, на утерю своего творческого лица, своего особого места в общем литературном строю.

Потому что позиция критика-марксиста отнюдь не сводится к сочетанию выработанных им произвольных художественных пристрастий и антипатий, а предполагает нечто большее: наличие у него той руководящей партийной идеи, в свете которой перед ним открывается и неизбежно противоречивая, сложная картина современного искусства, и многообразие связей искусства с жизнью народа, со всем постоянно обогащающимся опытом коммунистического строительства, и характер стоящих перед искусством задач; становится понятной и преемственность с предшествующей художественной традицией и то новое, что вместе с каждым по-настоящему значительным фильмом и романом входит в художественное самосознание огромной зрительской или читательской аудитории.

Позиция критика поэтому равно проявляется как в том, что он отвергает, так и в том, чему он отдает свои симпатии, в том, что вызывает у него желание, неотложную потребность по возможности более полно выразить и свое понимание художественных проблем, выдвинутых перед советским искусством временем, и свое отношение к тем явлениям жизни, какие стоят за взволновавшим его произведением. Весь вопрос при этом состоит в том, ч т о выдвигается критиком в центр внимания, а что отвергается, оценивается со знаком минус, в том, насколько ему удается распознать в пестроте стремительно сменяющихся перед его взором явлений то, чему принадлежит будущее, и, наоборот, угадать за внешне иногда очень приманчивой стилистикой бедность мысли и случайность, эфемерность отразившихся в данном произведении жизненных наблюдений.

Другими словами, вопрос о позиции, занятой критиком по отношению к свершающейся перед ним смене фактов и явлений современной художественной жизни, сводится к вопросу о принятых им для себя руководящих идейно-эстетических критериях, к тому, насколько органично, последовательно эти критерии совпадают с эстетическими принципами, выработанными партией в результате глубокого научного анализа всего того, что Ленин называл «живым творчеством масс», теперь уже более чем полувековой истории строительства социалистической культуры. Оторваться от насущных жизненных запросов и интересов той гигантской аудитории, к которой обращается искусство социалистического реализма, предпочесть этим интересам прихоти какой-то маленькой группки, сделать ее пристрастия и антипатии мерилом художественной ценности анализируемого произведения — горше этой опасности для критика нет ничего, потому что за таким отрывом неизбежно следуют измельчание критериев, утеря чутья к общественной значимости явлений искусства, соблазны поверхностного и претенциозного оригинальничанья, зависимость от суда небольшого кружка, объявляемого критиком единственным

монопольным владением ключей от современного искусства. Настоящей силой анализа, правом влияния на формирование художественных вкусов и творцов художественных ценностей, и тех, кто в нашей стране выступает в роли потребителей этих ценностей, обладает поэтому отнюдь не критик, который поспешает за теми «истинами», что изрекают «властители дум» из литературных кулуаров, а тот, кто понял великую ленинскую мысль о том, что в культуре, как и в экономике, в быту, важно лишь то, что «затрагивает и поднимает массы, нужно им, оставляет серьезный след в их сознании».

Критик, сделавший все выводы из этой идеи, не пройдет мимо того, что реально обогащает художественное сознание масс, способствует дальнейшему развитию и укреплению нашего искусства на путях жизненной правды и коммунистической партийности, и не увлечется мизантропически брюзгливыми, испуганно смакующими те или иные трудности или откровенно настроенными на обывательский лад безыдейными комедийками, слащавыми «идиллиями». Критик, для которого л и ч н о стали важными именно те произведения, которые затрагивают и поднимают массы, не будет колебаться и в оценке таких ярких достижений искусства социалистического реализма, как цикл «Освобождение», вобравший в себя величественный опыт всенародной борьбы с фашизмом, или фильм «У озера», в котором впервые с такой полнотой отразились многие существенные черты в духовном облике советских людей именно наших дней, то, что можно было бы назвать «нравственным климатом» семидесятых годов. Как он не прошел бы в свое время мимо «Председателя» или «Баллады о солдате»...

Страстность, определенность в отстаивании ценностей подлинных, страстность и определенность в отрицании «новаций», уводящих искусство в сторону от жизни, вносящих в сознание зрителей нотки мещанского скепсиса или, наоборот, бездумного благодушия, пошлой безвкусицы,— таковы черты, отличающие критика, стоящего на позициях коммунистической партийности.

Как не вспомнить в этой связи рассуждение Ленина о чертах, отличающих литератора, крепко убежденного в своей правоте, от литератора, так и не выбравшего себе позиции, своего «символа веры». «Всякий убежденный в своем мнении человек,— указывал Ленин в книге «Что делать?»,— думающий, что он дает нечто новое, пишет «с задором» и пишет так, что рельефно выражает свои взгляды. Только у людей, привыкших сидеть между двух стульев, нет никакого «задора»...

Ведь каждый, кто перечтет эти ленинские строки, должен будет признать, что в нашей критике, увы, все еще в избытке встречаются любители посидеть между двух стульев, и, может быть, поэтому так мало того «задора», того завидного умения рельефно выражать свои выношенные, излюбленные взгляды, о которых говорил Ленин.

Склонность «сидеть между двух стульев» в нашей критике чаще всего практически выражается в эстетической всеядности, в резиновой эластичности исходных установок и конкретных оценок, в подчас просто непостижимой для стороннего наблюдателя способности совместить в своих объятиях «овец» и «козлищ», смешать в единой горсти зерна и плевелы. Перечитывая с течением времени статьи иных из наших собратьев по перу, испытываешь невольное изумление перед тем, как легко сумели они совместить ценности подлинные и мнимые, как «уравнивались» в их восприятии фильмы, несшие в себе зерна нового, начала по-настоящему жизнедеятельные и социально

активные, с фильмами-однодневками, увядавшими тут же после выхода на экран.

Думается, что в подобной спутанности критериев, в подобной неразработанности исходной идейно-эстетической позиции и надо искать причину того, что многие рецензии и статьи, появляющиеся в газетах и журналах, как отмечается в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», все еще «нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности».

За примерами, подтверждающими справедливость этой суровой оценки, ходить недалеко. Недавно в некоторых областных газетах появились рецензии на фильм «Корона Российской империи, или Снова неуловимые». Рецензии не просто одобрительные, а восторженные, безоговорочно хвалебные. Так, рецензент «Кузнецкого рабочего» находит, что в новом фильме «молодой режиссер Э. Кеосаян стал зрелым мастером», и, сообщив, что «Париж — мечта поэтов и влюбленных», с восторгом пересказывает ту сцену, где «стукнулись два претендента на русский престол лбами... — и потасовка началась». «Разбиты все бутылки, стаканы, витрины,— захлебываясь, перечисляет он,— разнесены в щепки легкие стойки— стоп!.. Гордые цари, потирая ушибы и синяки, величественно расходятся».

А в Новосибирске критику из Новокузнецка (оставшемуся анонимным) вторит Е. Валерьянов, простодушно признающийся в том, что он не мог «спокойно смотреть на кадры, запечатлевшие прыжки с одного мчащегося поезда на другой, спуск с высоченной тюремной стены, схватки в катакомбах, на корабле, кавалерийский бой».

Такие критические «оценки», как принято говорить в таких случаях, не нуждаются в комментариях. Важнее другое: откуда берет начало подобная невзыскательность, такая, казалось бы, очевидная для всех невыработанность вкусов? Только ли авторов упомянутых рецензий следует винить в том, что они пленились дешевыми трюками, спутали вульгарную «развлекательность» с... революционной героикой? Нет, начало такой путанице положили авторы односторонне хвалебных, «захлебывающихся» рецензий на первые два выпуска серии (в частности, и тех рецензий, что были напечатаны в нашем журнале), в которых при очевидных достоинствах первых «Неуловимых» все же уже чувствовались и тенденция к трюкачеству ради самого трюкачества, и проявления дурного вкуса, и прямые заимствования из американских вестернов и бурлескных комедий заведомо невысокого толка. Но профессиональная критика, плененная темпераментом молодого режиссера, закрыла глаза на все то, что и в первых его картинах свидетельствовало об опасности подмены героики трюком, а романтики сенсационным лихачеством. И тем самым оказала и дурную услугу Кеосаяну, пошедшему в «Короне Российской империи» навстречу как раз худшим своим склонностям, и дезориентировала своих коллег из периферийной печати.

Не повторяют ли иные из нас той же самой ошибки сейчас, когда на экраны вышла комедия А. Серого «Джентльмены удачи»? Во всяком случае, когда в таком распространенном и несомненно оказывающем заметное влияние на вкусы широких кругов зрителей кинематографическом издании, как «Советский экран», «Джентльменам удачи» посвящается статья, где даже не затрагивается вопрос о низком вкусе, которым отмечены в этом фильме многие комедийные трюки, о художественной невзыскательности режиссуры, сказав-

шейся и на работе актеров, то подобная снисходительность воспринимается, как удача авторов фильма, в такой дозировке ими явно не заслуженная. Нельзя же из-за того, что стосковавшийся по веселой комедии зритель смеется на «Джентльменах удачи», терять критическую требовательность и подменять анализ безудержными комплиментами, которые могут сбить с толку и авторов картины и читателей журнала, привыкших с доверием относиться к высказываемым на его страницах оценкам.

Да и не помешает ли такая невзыскательность успешности, плодотворности дальнейших поисков в жанре веселой, трюковой комедии? Не поведет ли она тех, кто посвятит свои силы этому все еще очень редкому на нашем экране жанру, по слишком уж облегченному, накатанному пути.

Вопрос о художественной и идейной требовательности, о недопустимости каких бы то ни было уступок плохому вкусу, ремесленничеству, попыток прикрыть хорошей, актуальной темой недостаточность труда и таланта, вложенных в картину, остается, как об этом подробно и доказательно говорилось на недавнем пленуме правления Союза кинематографистов СССР, важнейшим вопросом, стоящим перед кинокритикой.

Тем более важно вовремя заметить и поддержать те критические выступления в печати, которые могут служить примером творческой взыскательности, аналитической объективности, умения извлечь из разбора просчетов и ошибок художника выводы, актуальные для всего советского кинематографа. К числу таких выступлений относится и статья Маркиана Винокурова «По пути беспринципности», напечатанная в газете «Радянська Украина». Доказательно обнажив ложность идейной концепции, несостоятельность того взгляда на жизнь, какой нашел выражение в картине Киры Муратовой «Долгие проводы», автор статьи затем переходит к анализу обстановки, в которой эта картина могла не только появиться, а и найти поддержку у некоторых украинских кинодеятелей. Маркиан Винокуров пишет: «К. Муратовой ныне, как и прежде, нужны не дифирамбы, а доброжелательная и в то же время суровая критика, критика принципиальная и партийная. Сегодня ей нужно сказать прямо и четко, что, подходя к вопросам нашей морали с внеклассовых, аполитичных позиций, она поставила фильм, который справедливо признан идейным и художественным браком. Абстрактные, псевдогуманистические мотивы, которые проглядывали уже в «Коротких встречах» и нашли свое завершенное выражение в «Долгих проводах», не выведут К. Муратову из «творческого простоя».

Подчеркнем еще раз: этот суровый вывод автор статьи делает на основе подробного и тщательно аргументированного разбора картины «Долгие проводы», ее идейной концепции, ее художественной ткани. Требовательность, с которой М. Винокуров подходит к оценке работы режиссера, поэтому вызывает уважение и сочувствие.

Тем более что в нашей критической практике примеры такой требовательности все еще соседствуют с проявлениями элементарной невзыскательности, когда недостатки, даже просчеты в работе режиссеров, сценаристов, актеров амнистируются то ради важности разрабатываемой ими темы, то просто — бывает и такое! — ради поддержания дружеских отношений с авторами критикуемого произведения.

Примером такой дружеской «критики» может служить хотя бы статья Сергея Параджанова под многообещающим заголовком «Восхождение к мастерству». В этой статье немало верного говорится о художественных завоева-

ниях, какие принесли украинскому кинематографу картины Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной» и Леонида Осыки «Захар Беркут». Но когда в одном ряду с ними упоминается фильм «Живая вода» — испытываешь недоумение. Ведь даже те беглые замечания, которые сам же Параджанов делает по ходу разбора картины сценаристу и режиссерам, должны были бы, казалось, настроить его на более трезвый лад. Да и трудно поверить, чтобы Сергею Параджанову и впрямь могло показаться, что у авторов «Живой воды» получилась «картина, волнующая остротой поставленных в ней общественных и личных проблем, поэзией карпатской природы и красотой ее людей, заставляющей задуматься о беде, которую корыстолюбие, эгоизм, потребительство несут и природе и людям». Или что дебют сценаристки Т. Шевченко, как сразу же торопится заверить Параджанов, произвел на него «более сильное впечатление», чем действительно отличный дебют в области цветного кинематографа оператора А. Антипенко. Потому что слабости сценария настолько очевидны, настолько ничем не защищены, что оптимизм, с которым С. Параджанов восклицает: «Я спокоен за судьбу Тамары Шевченко»,— не скроем этого, настраивает читателя его статьи на иронический лад.

В самом деле, не лучше ли было бы и для Т. Шевченко и для студии имени Довженко, если бы С. Параджанов вместо подобных широковещательных анонсов использовал бы свой творческий опыт для подробного и делового разбора первой работы сценаристки?

Леонид Ильич Брежнев говорил на XXIV съезде КПСС: «Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

Сейчас уже можно сказать, что эта надежда, высказанная с высокой трибуны партийного съезда, начинает сбываться, что статьи, вроде упомянутых выше, становятся досадным анахронизмом, так как в печати больше стало выступлений серьезно, по-деловому, без скидок подходящих к оценке как отдельных картин, так и состояния кинорепертуара в целом. Но все еще сильна и инерция той самой нетребовательности, против которой так своевременно и остро предупреждала критику партия.

«Долг критики, — подчеркивается в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии».

Ясная и четкая программа, сформулированная в этих словах, встречает поддержку и понимание у всех работников критического цеха, сознающих с глубоким волнением и радостью, что они поставлены сейчас перед необходимостью привести в действие все творческие ресурсы, которых у советской кинокритики, как и у всей советской литературно-художественной критики, вполне достаточно для того, чтобы высоты, указанные партией, были взяты к пользе всего нашего искусства, всей социалистической культуры.

Союз науки и кино

Заметки после XXV конгресса МАНК

Эм. Двинский

Союз этот крепнет с каждым годом, таково требование эпохи научно-технической революции, в которую мы живем. Взаимные связи науки и кино опираются не только на то, что наука является героем наших фильмов, но и на большой интерес деятелей науки к кинематографическим средствам исследования и средствам преподавания.

МАНК — одна из немногих международных организаций, где ученые и кинематографисты имеют возможность совместно обсуждать важные проблемы, касающиеся всех трех направлений научного кино — популяризации, исследований, обучения.

Важность сотрудничества работников науки и кино подчеркнул в своем приветствии XXV конгрессу Международной ассоциации научного кино, состоявшемуся в прошлом году в Киеве, президент Академии наук Украины Б. Е. Патон:

— Современная кинематографическая техника является важным средством проникновения в тайны природы, она позволяет исследовать явления, зачастую недоступные для изучения без применения средств кинотехники.

Жажда знаний — одно из самых постоянных стремлений человека, давших ему право называться homo sapiens — человеком разумным. В эпоху научно-технической революции, которая обогащает человечество выдающимися открытиями во всех областях знаний, раскрывает новые закономерности в природе, изменяет условия производственной деятельности и быта людей, создает все более могущественные возможности воздействия человека на окружающий мир, в такую эпоху стремление к знаниям становится насущнейшей потребностью миллионов людей во всем мире.

Использовать эту тягу к знанию, связав отражение научно-технической революции средствами экранного искусства с отражением преимуществ, какие создает для успешного осуществления научного и технического прогресса наша общественная система, социалистическая организация промышленности и сельского хозяйства,— так стоит основная задача, которую призваны решать мастера советского научно-популярного кино. Они должны доказательно, со всей необходимой наглядностью и полнотой показать, что только в условиях победившего социализма стремительный прогресс науки и техники является огромной организующей силой, благоприятствующей общественному развитию. Это один из главных рычагов создания материально-технической базы коммунизма. И если в капиталистических странах возникает страх перед развитием науки и техники, разочарование в прогрессе, то народы социалистических стран уверены, что наука и техника несут им новые блага.

На конгрессе было оглашено число советских зрителей, просмотревших за год научные

и документальные фильмы только на платных сеансах. Цифра эта поразила делегатов конгресса: она приближается к 400 миллионам. Если же прибавить зрителей бесплатных сеансов, зрителей телевизионных — эта цифра возрастет в несколько раз. Этим и определяется необходимость так организовать работу кинематографистов, подвизающихся на поприще научно-популярного кино, чтобы их фильмы были освещены сознанием ответственности за подготовку общественного сознания к решению моральных, нравственных, эстетических и интеллектуальных задач, возникающих перед обществом в период ускоренного научно-технического прогресса.

Недаром наибольшее внимание не только ученых, но и кинематографистов привлекли заседания секции исследовательского фильма. Здесь на экране можно было увидеть то, что ранее казалось недоступным наблюдению — уникальные кадры, запечатлевшие волновые образования в мезосфере, внутриклеточные явления, скрытые процессы в промышленном производстве и многое другое.

Стало ясно, что современные средства кинотехники позволяют производить съемку объектов любой яркости — от ночного пейзажа до ослепительной поверхности солнца, в различном масштабе и с различным увеличением, в узких участках спектра — рентгеновских лучах, инфракрасных лучах, вести съемки под землей, под водой, в космическом пространстве, с частотой от одного кадра в сутки до миллиарда кадров в секунду.

С исключительным интересом выслушали делегаты конгресса сообщение советских ученых Г. Соболева и В. Баринова (НИКФИ) о применении голографического метода в киноисследованиях, подкрепленное демонстрацией фильма «Наука о призраках» («Киевнаучфильм»).

Фильмы эти — наша большая удача.

Однако чем более совершенными становятся средства проникновения кино в природу, тем важнее становятся проблемы построения учебного фильма, удовлетворяющего особенностям восприятия киноматериала, закономерностям мышления человека.

Мне кажется, что кинематографистам следует прислушаться к интересным высказываниям специалистов об учебном кино. Они утверждают, что внешняя эффектность, кинематографическая «выразительность» часто приходят в противоречие с логической последовательностью и методической грамотностью подачи материала, которые необходимы учебному фильму; что жесткий темп киноизложения не оставляет времени для собственного мышления учащихся, ведет к пассивному, то есть наименее прочному, приобретению знаний. Фильмы часто содержат много избыточной информации, которая подавляет основное содержание, не учитывают емкости памяти учащихся. Излишняя быстрота в смене кадров, изменении планов и точек зрения создает кинематографический эффект, но снижает глубину восприятия. Учебный фильм требует замедленного темпа, спокойного ритма.

Профессор С. Архангельский выдвинул в своем докладе на конгрессе полезное предложение: до выпуска учебного фильма на экран проверять его в условиях учебного процесса, исправлять затем выявленные недостатки и только после этого направлять в печать. К этому предложению следует прислушаться не только кинематографистам, но и ведомствам, заказывающим фильмы.

Как изображать науку?

Более 150 фильмов, показанных на заседаниях Генеральной ассамблеи МАНК, секциях научно-исследовательского и учебного кино, фестивале научно-популярных фильмов,— свидетельство того, что научная кинематография продолжает успешно развиваться. Год от года увеличивается число стран, выпускающих научные фильмы: на киевском конгрессе МАНК впервые выступили со своими работами кинематографисты Испании, Индии, Австралии.

За семь фестивальных дней мы как бы перелистали книгу о труде людей: страницы ее написаны на разных языках, разными почерками, посвящены разным странам, но все вме-

сте они составили своеобразную кинопоэму, воспевающую силу разума человека, могущество его рук, проницательность его взгляда, настойчивость его поисков. Таков был лейтмотив самых различных фильмов, о чем бы они ни говорили: о богатствах, таящихся в глубинах шельфовой зоны морей и океанов («За голубым порогом», Болгария), о химических средствах борьбы с вредителями сельского хозяйства («Пестициды в фокусе», Великобритания), о классике педагогики Яне Каменском («Орбис Пиктус», Венгрия), об использовании вакуума в современной технике («В мире пустоты», Польша), о выдающемся астрономе и механике XVI века, открывшем законы движения планет («Ян Кеплер», Чехословакия), об использовании лазерного луча в медицине («Клиническое применение лазеров», США) и др.

В то же время известно, что работа над фильмами о прогрессе науки и техники связана с огромными трудностями. Многие фундаментальные проблемы науки отпугивают кинематографистов полным отсутствием изобразительного материала. Науки-невидимки, науки, выражающие себя в сложных математических формулах, загадочных для непосвященного графиках, схемах, лентах табулаграмм, абстрактных рассуждениях,— как рассказать о них публике без вульгаризации, не искажая и не упрощая науку, но так, чтобы люди прониклись величием научной идеи, поняли значение открытия, преклонились перед мощью человеческого интеллекта.

Вправе ли мы будем сказать обществу, что честно выполняем свои обязанности перед ним, если откажемся от самых значительных тем, волнующих миллионы людей, только по той причине, что не в состоянии найти для них кинематографическое решение?

Да, старыми отработанными приемами теперь не обойдешься. Это подтвердили неудачи ряда фильмов, о чем речь пойдет ниже. Но это означает, что необходима новая поэтика, надо искать, изобретать, открывать новые средства кинематографического отображения научных проблем, находить новые формы сюжетосложения.

Три страны выступили в Киеве с фильмами об электронике. Такой интерес легко понять, если вспомнить, что развитие электроники во многом определяет темпы научно-технического прогресса во всех отраслях народного хозяйства. К сожалению, ни один из трех фильмов нельзя назвать удачным. Им не хватает вдохновения. Фильмы повторяют друг друга, решают тему в одном ключе, опираясь больше на дикторский текст, чем на изображение.

Венгерская лента «Микроэлектроника» (сценарий и режиссура Л. Девеньи, оператор Л. Венча) пытается выполнить неосуществимую задачу — за десять минут дать обзор развития этой области техники, начиная от первых электронных ламп и кончая современными интегральными схемами. Публика, соблазненная поначалу темой, красивыми цветными кадрами, надеждой получить какое-то представление о микроэлектронике, быстро разочаровывается, внимание ее отключается... И тут обнаруживается, что даже десять минут невыносимо длинны, если фильм лишен умело построенного драматизированного сюжета, не увлек зрителей, не стал полноценным научно-популярным произведением.

Болгарский фильм «Электроника под микроскопом» (поставлен К. Обрешковым по сценарию, написанному им совместно с Е. Жандовой, оператор Хр. Иванов) отличается удачным названием (с современной электроникой действительно нельзя познакомиться без микроскопа) и остроумным началом — несколько комичных персонажей вытаскивают на автостраду громоздкие электронные приборы и бросают под тяжелый каток, который тут же сплющивает их. Это шутливо-образное изображение развития электроники — от сложных электронных схем к тончайшим плоским пленкам. Однако дальнейший рассказ холоден, техничен, и зритель не воспринимает крохотный прибор, который является «героем» фильма, как удивительное творение человеческого разума. А ведь толщина этого сложнейшего электронного прибора всего 100 ангстрем, одна стотысячная доля миллиметра, скорость каждого дейст-

вия — миллионные доли секунды. Условия производства фантастичны — достаточно сказать, что для изготовления интегральных схем необходим космический вакуум, что схема состоит из 10—15 слоев различных материалов, каждый слой должен лечь точно в назначенное место, а толщина одного слоя исчисляется в несколько атомов. Если бы авторы сумели донести до зрителей все эти поражающие воображение факты, рассказали об увлекательном будущем, которое сулит микроминиатюризация, подошли к решению темы с публицистических позиций, они могли бы добиться большего успеха. Будем надеяться, что это еще произойдет, и мы увидим фильм об электронике столь же удивительный и романтичный, как сама электроника.

Животрепещущей проблеме увеличения пищевых ресурсов земного шара посвящены английский фильм «Пища из нефти»(режиссер Э. Маркис) и советский «Зеленое молоко» (режиссер Т. Каипов). Эта тема также требует пера публициста, ведь речь идет о работах ученых, стремящихся пополнить продовольственную корзинку планеты, ликвидировать испытываемый многими странами (особенно Азии и Африки) дефицит белка, достигающий четырех миллионов тонн. Но авторы обоих фильмов не позаботились о достаточной популярности изложения, ограничились информацией, к тому же не всегда понятной.

Интересную программу научных фильмов представили польские кинематографисты. Режиссер и оператор Анджей Вальтер в фильме «Почему свертывается кровь» сумел за десять минут образно и ясно рассказать, как «работает» кровь в организме. Используя специальные виды съемок, он продемонстрировал сложный химический процесс свертывания крови, роль лейкоцитов и фагоцитов. Другой фильм, название которого может показаться скучным — «Рекультивация песка» (сценарий К. Шивейского и режиссера картины В. Повады), в действительности рисует увлекательные перспективы преобразования песчаных почв в плодородные. Такие возможности открывает применение нового вида удобрений — сорбентных. Очень эффектна и убедительна снятая цейтрафером сцена: на голом, от века бесплодном песке вдруг появляются зеленые стрелки ростков, растения быстро поднимаются... Песок становится полем люпина. Сорбентные удобрения могут оживить мертвые пустыни, превратить их в леса и пашни. Этот фильм заслуженно был награжден почетным дипломом МАНК.

В японском фильме «Разум и общество» молодой режиссер Кадзуо Окада, окончивший наш ВГИК, обращается к новой для научно-популярного кинематографа теме — социальной психиатрии. Кинокамера (оператор Хароу Низияма) зафиксировала интереснейшие наблюдения за поведением людей, испытывающих по тем или иным причинам духовное отчуждение от общества, стремление к самоизоляции — эту «болезнь века», характерную для капиталистического мира. На экране показан способ лечения, разработанный профессором Хирато. Он сосредоточил свое внимание не на социальном, а на чисто медицинском аспекте решения проблемы, разумеется, в той степени, в какой он смог ее решить. И тем не менее важно, что режиссер избрал для своей первой работы серьезную тему, отобразил малознакомую сторону японской жизни. Фильм был также отмечен почетным дипломом.

Об американском мультипликационном фильме «Микросекунда» фестивальный каталог сообщает, что он экспериментальный и «делает попытку теоретической интерпретации микросекунды».

Как же решается эта задача, как создается на экране образное представление об этой частице времени?

На экране космонавт, опускающий ногу на Луну. Вот-вот сейчас свершится великое событие — человек впервые коснется поверхности нашего спутника. А сколько длится «сейчас»? — спрашивает диктор. И возбуждает у зрителей десятки вопросов: действительно — какой отрезок времени отделяет вчера от сегодня, настоящее от прошлого, прошлое от будущего? И зритель начинает понимать, как ничтожно мала загадочная микросекунда. Невидимое, неподдающееся изображению понятие времени приобретает вдруг фактурность.

А нога человека все еще не ступила на Луну. Хотя она и начала опускаться задолго до того, как прилунился американский космический корабль. И на экране стремительно проносятся кадры, отображающие различные этапы развития цивилизации: житель каменного века, пирамиды древнего Египта, старинные храмы Индии, Будда, Венера Милосская, крестоносцы, Наполеон, Карл Маркс, первая мировая война, вторая мировая война...

В бешеном темпе чередуются кадры — по 6—8 кадриков на столетие. И уже не совсем понятно — то ли дистанция между эпохами длится микросекунду, то ли сама эпоха — мгновение в масштабе вечности? Начав с события, которым вправе гордиться человечество, авторы вдруг роняют другую мысль — а стоит ли человечеству стремиться вперед, если мелькнет микросекунда — и все исчезнет, канет в бездну?!

Я не ручаюсь за правильность своего истолкования философии фильма, эта короткая лента с «секретом», и ее можно понимать по-разному. Тем не менее «Микросекунда» мне кажется самым интересным фильмом из программы, представленной США. Вот как много, оказывается, можно сказать (и не сказать) за шесть минут экранного времени.

Голландские режиссеры не раз демонстрировали на фестивалях МАНК фильмы, поэтично отображающие обычный повседневный труд. Такими были превосходные картины «Стекло» и «Порт» — своеобразные гимны мастерству рабочего человека. В Киеве мы увидели романтический фильм о могуществе современной техники «Ворота для гигантов» (режиссеры и операторы Йооп Бюрксен и Рююд Херблот). Это рассказ о строительстве в открытом море канала, по которому самые крупные суда смогут проходить в Роттердамский порт.

На экране нет бушующих стихий, никаких морских приключений. Авторы нашли романтику современности в способности человека подчинить стихии силе разума. Это стало главной темой фильма. В лаборатории на большом макете участка моря с соответствующим рельефом дна, течениями, волнами, моделями кораблей проводились многочисленные исследования. Результаты их, обработанные на ЭВМ, помогли определить глубину и направление 15-километрового канала, конструкцию 9-километрового волнореза, ограждающего порт и канал, рассчитать оптимальные размеры тюков и бетонных блоков для постройки волнореза, скорость и высоту их сбрасывания в воду.

Юркое невысокое желтое судно, похожее на огромную утку со стрелой крана вместо клюва, доставляет блоки в море. Под контролем ЭВМ бетонные кубы сбрасывают в воду, подводная съемка показывает, как точно каждый ложится на свое место. И когда наконец из глубины выдвигается на поверхность гигантский хребет волнореза, право же, весь зал готов аплодировать победе человеческого гения.

Такие же чувства вызвали у зрителей и советские фильмы, ярко рассказывающие о свершениях наших ученых,— «Закон возрождения» Свердловской студии, «Вижу землю» «Ленаучфильма», «Открытие профессора Александрова» «Центрнаучфильма» (о двух из них на страницах «Искусства кино» были помещены статьи: 1971, № 6, 9).

И все же досадно, что на фестивале в Киеве не было советских фильмов о грандиозных стройках пятилетки, куда более масштабных, чем сооружение Роттердамского порта. Наш научно-популярный кинематограф часто уступает эти темы документалистам или ограничивается информацией в журнале «Наука и техника», забывая о том, что именно эти удивляющие весь мир стройки наглядно и зримо раскрывают лицо научно-технического прогресса, технический уровень советской державы.

Но вернемся к фестивалю. Хочется отметить еще два фильма о технике, хотя оба они посвящены далекому прошлому. Японская картина «Татара» демонстрирует старинный процесс кустарного изготовления стали. Это была великолепная сталь, из нее изготовляли знаменитые японские мечи. Режиссер (он же автор сценария) Токио Яманучи и оператор Тадзио Урасима нашли единственную уцелевшую,

уже пятьдесят лет не работающую мастерскую, собрали восьмидесятилетних стариков, знающих секрет способа «татара», и воскресили на экране древнее производство. Мы видим, как добывали на берегу реки железоносный песок, как строили и в течение двух месяцев сушили огнем ложе печи, как заготавливали древесный уголь и как плавили сталь. Каждое движение сталевара отточено, подчинено веками выработанному ритму. Огонь озаряет алыми отсветами обнаженные, мокрые от пота спины. Все это напоминает ритуальный танец. Но это тяжкий труд. И мудрое искусство. Острый взгляд мастера определяет — плавка готова. Рабочие разваливают печь, она служит только один раз. Течет сверкающий металл.

Фильм ничего не говорит о техническом прогрессе. Но зрители не могут удержаться от сравнений. Они вспоминают современные металлургические предприятия, оснащенные автоматикой, современных сталеваров... Как изменился труд людей!

Такие же мысли возникают при просмотре польской ленты «На старинной бумажной фабрике» (режиссер Л. Скашидло, оператор С. Бонкала). Ныне эта фабрика в Душниках превращена в музей бумажного производства. Зрители с интересом знакомятся с тем, как изготовляли бумагу в давно прошедшие времена. Особенно любопытно увидеть, как делались водяные знаки. В фильм включены также некоторые музейные экспозиции. Однако их статичность несколько замедляет рассказ.

Оба фильма послужили хорошей иллюстрацией к докладу А. Элтона (Великобритания) на Генеральной ассамблее МАНК «Кино и история науки». Элтон призывал собирать и тщательно сохранять старые фильмы, в которых зафиксированы технологические процессы и техника прошлых лет, а также организовать съемки исторических, уже устаревающих производственных процессов. Докладчик показал несколько обнаруженных в архивах фильмов. Эта демонстрация произвела большое впечатление на делегатов.

Доклад Элтона поддержали многие участники конгресса. Представитель Японии Созо Окада сообщил, что в его стране уже начата работа по собиранию и сохранению старых фильмов этого плана.

В Советском Союзе давно создана государственная система хранения фильмов, фото- и кинодокументов. Госфильмофонд и Красногорский киноархив — крупнейшие в мире организации, располагающие уникальными собраниями советских и зарубежных фильмов, ценнейшими архивами, ведущие большую научно-исследовательскую работу.

Однако при хранении научных, технических, учебных фильмов у нас — мне думается, это важно здесь подчеркнуть — не всегда учитывается их значение именно для истории науки и техники. Многие фильмы, утратившие актуальность (а это происходит довольно быстро), смываются за негодностью. При этом часто гибнут драгоценные документальные съемки, в которых запечатлен технический рост страны на отдельных этапах развития, пропадают кинокадры, зафиксировавшие портреты видных ученых, изобретателей, деятелей техники.

Гуманизм — главное направление научного кино

Работа над фильмом, раскрывающим сокровенные тайны природы, позволяющим заглянуть в звериную нору, птичье гнездо, улей или муравейник, познакомиться с жизнью обитателей лесов и пустынь, разнообразным населением морей, озер, рек, издавна привлекает кинематографистов. Энтузиасты этого жанра — «охотники с кинокамерой» — создали немало замечательных произведений, достаточно вспомнить работы одного из организаторов МАНК, известного французского режиссера Жана Пенлеве «Морские ежи», «Как рождаются медузы», «Морские танцовщицы». Популярны во всем мире произведения о жизни животных, созданные А. М. Згуриди,— «Лесная быль», «Во льдах океана», «Тропою джунглей», «Зачарованные острова» и др. Все помнят увлекательные ленты советского киноэнтомолога покойного А. В. Винницкого «Пауки», «Аммофила», «Муравей-ама-

зонка», «Солнечное племя», фильмы венгерского мастера А. Колланьи «Колыбели», «Остров мангустов», интересную зоологическую серию румынского режиссера Иона Бостана.

Фестивальный экран в Киеве также не раз занимали фильмы, посвященные животному миру. Отрадно заметить, что демонстрация различных любопытных эпизодов из жизни четвероногих и крылатых героев перестает быть самоцелью, как это наблюдалось еще недавно. Экзотика охоты с киноаппаратом уступает место картинам, стремящимся проникнуть в сущность диалектических процессов развития, понять сложные закономерности и взаимосвязи в природе, картинам размышляющим, философским. Их авторы выступают уже не в роли фиксаторов событий и даже не в качестве переводчиков с языка науки на язык кинематографа, а как самостоятельные художники, увлеченные наукой, избравшие науку материалом своего творчества.

Высоким образцом таких произведений, своеобразным камертоном, определяющим тональность современных фильмов о природе, стала показанная в первый день фестиваля лента «Думают ли животные?» (Киевская студия научно-популярных фильмов, автор сценария Ю. Аликов, режиссер Ф. Соболев, оператор Л. Прядкин). Она имела большой успех у зрителей и была по достоинству оценена деятелями научного кино.

Журнал «Искусство кино» уже писал об этом фильме, но мне все же приятно привести здесь несколько высказываний делегатов конгресса.

— Я считаю картину «Думают ли животные?» одной из самых интересных на фестивале,— говорит Кристю Горанов.— Она ставит своей целью показать предысторию человеческого мышления. Авторы не подсказывают зрителям выводов, а делают их соучастниками научного поиска, как бы заражают их страстью исследователя, поэтому за экспериментами на экране зал следит с волнением и ожиданием.

Ион Бостан отмечает новую, очень удачную форму построения научно-популярного фильма:

— Авторы ставят перед зрителем интересный вопрос, заставляют его задуматься, а затем знакомят нас с фактами, привлекают к участию в эксперименте. Мы как бы присутствуем при научном спектакле. Конструкция и композиция фильма логичны, хороша операторская работа.

— Я разделяю высокую оценку фильма,— заявил президент научно-популярной секции МАНК, итальянский режиссер Вирджилио Този.— Это настоящий научно-популярный фильм в самом точном значении этого слова. Здесь нет дидактики, нет догматических утверждений. Зритель сам оценивает поведение различных животных в сложных условиях психологического эксперимента, активно участвует в ходе научного исследования, ищет ответ на поставленный в заглавии фильма вопрос.

Слушая В. Този, я вспомнил одну из его статей, написанную десять лет назад. «Чтобы заставить зрителя принять участие в перипетиях научных поисков,— писал он,— нужна соответствующая техника рассказа, нужна драматургия, не имеющая, однако, ничего общего с традиционной драматургией психологических и приключенческих картин. Но она должна быть такой же захватывающей, полной неожиданных поворотов действия, динамики... Искать, экспериментировать, использовать некоторые особенности кинодраматургии для создания фильмов нового типа — увлекательная задача».

Не знаю, читал ли Феликс Соболев статью Този, но он ответил на нее. И не только своим фильмом, но также выступлением на заседании секции научно-популярного кино МАНК.

— Драматургия познания, драма постижения истины кажется нашей группе наиболее приемлемой формой, позволяющей добиться эффекта сопереживания. Мы стремимся поставить зрителя в такое положение, при котором он неминуемо совершит открытие, испытает радость открытия.

Если основная цель науки — поиски истины, то задача научного кино — нести добытую наукой истину в массы. Это особенно важно, когда фильмы касаются такой фунда-

ментальной науки, как биология — науки о живой природе, частью которой является и сам человек. Биологические фильмы фестивальной программы в Киеве показывают, что прогрессивные кинематографисты придерживаются именно этой позиции. Их произведения — гуманистичны, будят в человеке добрые чувства, воспитывают любовь к прекрасному миру природы, которая нас окружает.

Чудесно начало югославского фильма «Эмбрион»: ранняя весна, деревья и кустарник только начинают покрываться первыми клейкими зелеными листочками, из лесной чащи доносится токование сине-зеленого нарядного красавца тетерева. На его зов появляется скромная серенькая курочка. Фильм идет без текста. Камера вводит нас в интимный мир, обычно скрытый от постороннего взгляда, и мы, затаив дыхание, наблюдаем за жизнью двух мирных лесных обитателей. В гнезде появились рябенькие яички. Под тонкой оболочкой начинается развитие эмбриона, уже бьется крохотное сердце... А затем мы становимся свидетелями самого сокровенного — новое существо рождается на свет.

Ах, какое это нелегкое дело! С каким трудом пробивает птенец скорлупу, отламывает кусочек за кусочком, отдыхает, собирается с силами и снова долбит клювиком преграду. Весь зал с нежным сочувствием следит за борьбой тетеревенка, радуется, когда он наконец высовывает голову наружу, напирает всем тельцем на стенки своей колыбели и, мокрый, в изнеможении вываливается наружу.

Фильм этот, может быть, менее познавателен, чем снятый на ту же тему венгерский и еще более ранний советский, которые подробней знакомят со всеми фазами развития зародыша, но его отличают удивительная мягкость, сердечность, лиризм, он рождает у зрителей чувство радости от общения с природой, столь необходимое человеку.

В поэтическом ключе построен и фильм «Огненные крылья» (Индия). Режиссер М. Гарма и оператор С. Гинд сумели прекрасно показать жизнь больших колоний фламинго — чудесных бело-розовых птиц, живущих в жарких странах.

Почетным дипломом МАНК награждена одночастевая миниатюра «Кукушка», выпущенная французским Объединением режиссеров-анималистов (режиссеры Бель и Вьени). Сюжет фильма в общем известен зрителям заранее. Кто не читал об удивительных повадках единственной в пернатом племени птицы, которая кладет яйца в чужие гнезда, в силу чего другим матерям приходится высиживать, кормить, растить подкидышей легкомысленной мамаши?

Все эти события в отлично снятых документальных кадрах проходят перед нами на экране: крупные планы гнезда, усердие приемных матери и отца, ненасытный, требовательно раскрытый клюв приемыша. И совсем неожиданно начинается драма. Только вылупившийся из яйца, еще голый, слабый кукушонок нападет на своих соседей. Тужась, напрягая все силы, он выталкивает одно за другим яйца и птенцов из гнезда, пока не останется один. А осиротевшие мать и отец с чудовищной заботливостью продолжают кормить жестокого убийцу. Кукушонок растет, он уже больше своих кормильцев, маленькие птички, изнемогая от усталости, вьются над ним, стремясь наполнить жадную бездонную пасть. И весь зал ненавидит кукушонка, хотя он ни в чем не виноват, он ведь не знает нравственности, им руководят биологические законы, установленные природой много тысячелетий назад. Поневоле возвращаешься к вопросу: да думают ли животные? Неужели приемные родители не заметили гибели родных детей?

Да, так же как и кукушонок, они подчинены закону природы, гарантирующему продолжение рода — это слепой, нерассуждающий инстинкт материнства.

Великолепные документальные съемки делают этот фильм ценным исследовательским материалом для орнитолога, отличным учебным пособием для педагога. А кроме того, может быть, помимо воли авторов, это еще маленькая трагедия о преданности и вероломстве. Надеюсь, что блюстители строгой науки простят мне это утверждение: я сознаю всю его антинаучную антропоморфическую сущность.

Материнскому инстинкту, заботам о продолжении рода было посвящено еще несколько фильмов, как, например, «Птенцы в опасности» (режиссер И. Бостан, Румыния), «Единобрачие и гаремы» (режиссер К. Григорьев, оператор Цв. Найденова, Болгария) и др.

Однако нельзя не заметить, что слишком часто фильмы о биологии повторяют друг друга тематически, нередко встречаются даже одинаковые эпизоды и очень похожие планы. Конечно, в функции МАНК не входит согласование тематических планов научных популяризаторов различных стран. Но когда подумаешь, как много интереснейших научных проблем, биологических загадок еще не попало в орбиту внимания кинематографистов, становится жаль труда, затрачиваемого на повторения. К тому же далеко не всегда новые фильмы оказываются выше по мастерству, таланту, научной глубине, чем выпущенные ранее.

Вспоминается виденный еще на Московском фестивале МАНК (в 1958 году) прекрасный фильм «Родительские заботы» Вирджилио Този. Подходя к природе как философ и художник, автор показывает развитие родительского инстинкта у животных на протяжении тысячелетий. На нижних ступенях эволюции мы видим рыб, которые бросают икринки на произвол судьбы, род сохраняется за счет огромного количества икринок. У более высокоорганизованных животных — птиц, млекопитающих — потомство малочисленно, заботы о его сохранении сложны, здесь уже наблюдается возникновение семьи. Яркие, хорошо снятые, эмоциональные эпизоды, точно продуманная композиция, строго научное изложение заставляют надолго запомнить этот фильм, в котором поэзия и наука образуют некий синтетический сплав, питающий и ум и сердце зрителей.

Нельзя упрекнуть в повторах авторов итальянского фильма «Акулы —неизведанные существа» (режиссер и сценарист Б. Ваилати, оператор А. Маттеи). Они поставили перед собой цель исследовать поведение акул в их родной стихии. С замиранием сердца следят зрители за мужественными кинематографистами, бесстрашно опускающимися в морскую глубину, вплотную подплывающими к огромным злобным хищникам. Они снимали своих опасных героев в Коралловом и Красном морях, в Тихом океане вблизи островов Туамоту и Гавайских. В конце фильма авторы заверяют зрителей, что вели исследования долго и терпеливо, но так и не смогли выполнить поставленную перед собой задачу — установить закономерности поведения в процессе кормления акул. Но кто решится назвать неудачей этот фильм, в котором показаны многие разновидности акул, способы защиты от них, где человек, вооруженный кинокамерой, не побоялся заснять самого страшного людоеда — большую белую акулу? Одиннадцатиминутная киноодиссея представляет уникальное зрелище, сопровождается выразительной музыкой У. Кализе и заслуженно была награждена почетным дипломом МАНК.

Человек и природа

Все чаще звучит с экрана тема защиты природы. Научный кинематограф не может остаться в стороне от этой проблемы, волнующей все человечество. Английский фильм «Оборотная сторона прогресса» (сценарий и режиссура Д. Уильямса, оператор Р. Хантер) убедительно показывает, как загрязняют отходы промышленности воду и воздух. С чувством боли и негодования смотрят зрители на убийство реки, задыхающейся под толстым слоем белой пены, сбрасываемой химическими предприятиями. Жители городов не видят чистого неба, оно закрыто черным туманом — это дым, пыль, минеральные частицы, извергаемые заводскими трубами, выхлопные газы автомобилей. Моря отравлены сливами нефти. Горы мусора, выброшенных на свалку автомобилей, телевизоров монбланами окружают города. Но справедливо ли все это называть «оборотной стороной прогресса»? Разве подлинный прогресс обязательно должен сопровождаться варварством, уничтожением тех благ, которыми нас щедро наградила мать-природа, гибелью животных и птиц, лесов и рек? К сожалению, английский фильм не назы-

вает конкретного виновника опасности, нависшей над нашей планетой,— капиталистического мира наживы.

Вторая половина фильма знакомит с техническими средствами, очистительными сооружениями, которые обезвреживают промышленные отходы, дают возможность оздоровить воду и воздух. Показ этот носит рекламный оттенок и не исчерпывает всех проблем защиты окружающей среды.

Рекламным целям был подчинен и другой английский фильм «Пестициды в фокусе», выпущенный известной нефтяной фирмой «Шелл интернейшнл Петролеум компани» (сценарий Д. Гордона и Р. К. Макнотона, режиссура Р. Сигема и Р. К. Макнотона, операторы В. Сушицкий и А. Фабиан). На заседании научно-популярной секции МАНК в адрес фильма были высказаны серьезные упреки.

— В фильме правильно говорится, что сохранение человеческой расы зависит от того, как мы сбережем то, что нам дала природа, — сказал И. Бостан. — Известно, однако, что некоторые пестициды отравляют не только сельскохозяйственных вредителей, их жертвами оказываются полезные животные и насекомые. Многие ученые ставят под сомнение разумность применения химических пестицидов. Но фильм безоговорочно защищает пестициды, демонстрирует опыты, доказывающие их безопасность. И это только потому, что он служит интересам фирм, заинтересованных в продаже пестицидов.

Еще более решительно выступил итальянский режиссер Фернандо Армати.

— Режиссер должен избегать дезинформации, а точно и достоверно излагать факты. Я тоже нахожу в фильме рекламные тенденции, я боюсь, что промышленные предприятия, выпускающие фильмы, используют их для пропаганды своей продукции. Это опасный симптом. Мне не хочется обвинять режиссеров в злом умысле, но нельзя же закрывать глаза на тот вред, который приносят некоторые пестициды, надо быть объективным.

Серьезно и поэтично прозвучал телевизионный фильм британской радиовещательной корпорации (Би-Би-Си) «Континент, пригодный для жизни» (сценарист Д. Ллойд, режиссер Р. Брок, оператор Э. Нидхем). Название это авторы относят к Европе, и выражает оно скорее надежду верующего, чем характеристику действительного состояния нашей части света. Увы, Европа с ее благодатным климатом, красивыми полноводными реками, горами и долинами, лесами и озерами, обширным, разнообразным растительным миром перестала быть обетованной землей для животных. Здесь уже вымерли и все еще вымирают многие виды диких зверей.

Журавлиный клин — главный герой фильма. Сопровождая стаю по тяжелой дороге длиною в две тысячи миль, мы видим, что вековые трассы перелета обернулись ныне скорбным путем для журавлей, этих милых героев народных сказок и песен. Загрязнен Рейн, отравлены воды рек и озер, где птицы раньше могли остановиться на отдых, подкормиться. Осушение болот лишило журавлей многих территорий, где они жили, строили гнезда, выводили птенцов.

А кроме того, на путях перелета их поджидают охотники. На автомобилях, мотоциклах, велосипедах люди, вооруженные до зубов, караулят беззащитных птиц и палят из ружей без смысла, без надобности, только для того, чтобы покрасоваться перед фотоаппаратом с трофеями в руках.

Фильм несколько затянут, он бы значительно выиграл, если бы авторы убрали длинноты, повторения, более динамично построили рассказ. Однако фильм убедительно, эмоционально, с благородных гуманистических позиций раскрывает важную проблему, будит добрые чувства не только к журавлям, а напоминает о всех животных и птицах, нуждающихся в защите человека.

И когда журавли в конце своего пути возвращаются в Швецию, а толпы нарядно одетых жителей радостно встречают медленно, словно на параде, пролетающие стаи, когда усталые птицы тяжело опускаются на родную землю, выпрямляют длинные ноги и, раскрыв крылья, начинают танцевать, право же, хочется присоединиться к всеобщей радости, которая объединила людей и птиц, детей одной матери —

природы. Может быть, это чувство и побудило строгих судей, высказавших ряд претензий к фильму, все же присудить ему почетный диплом МАНК.

Обзор фестивальных фильмов о природе нельзя закончить, не сказав о короткой, яркой, непримиримо резкой французской картине «Даже солнце плачет» (режиссеры Бель и Вьенн). Как и английская лента, она призывает к добру, демонстрируя зло. С жестокой правдивостью в фильме воспроизводятся сцены охоты на тюленей-детенышей. Животные беспомощны, они не могут убежать, им негде спрятаться, это не охота, это избиение, люди спокойно, методично опускают дубины на головы взрослых и маленьких зверей. Алая кровь пятнит чистый снег. Невозможно забыть черные, круглые, словно вишенки, глаза белого пушистого малыша, опрокинутого ударом. Они молят о пощаде. Но шкурка тюленёнка дорого ценится в модных салонах, она мягка, нежна, красива.

Страшное зрелище может вызвать упрек в натуралистичности. Но перед нами не инсценировка, не спектакль, а сама жизнь, в которой, увы, не бывает купюр. Именно бескомпромиссная правдивость заставляет зрителей кипеть от негодования, содрогаться от жалости к животным, испытывать стыд за свою человеческую породу, стыд, о котором так проникновенно написал в своих лирических эпиграммах Самуил Маршак:

Старайтесь сохранить тепло стыда.
Все, что вы в мире любите и чтите,
Нуждается всегда в его защите
Или исчезнуть может без следа.

Это яркое, горящее, разрывающее душу чувство стыда выражено с накалом, свойственным подлинному искусству в детских рисунках, открывающих и завершающих фильм. Дети нарисовали белый снег и кровавые следы человеческих ног. Они нарисовали глаза-вишенки умирающего зверька, и они нарисовали большое солнце с крупными каплями слез, стекающими по его желтому лицу.

Слезы детей и слезы солнца! Фильм как бы призывает — взгляни на них homo sapiens — человек разумный, только твой разум способен защитить прекрасный мир природы и само человечество. Будущее планеты — не пауки и термиты, как утверждает автор американской картины «Хроника Хеллстрома», о которой в № 3 «ИК» хорошо и точно писал Д. Данин, оно в руках величайшего творения природы — человека.

Появление на экране научных фильмов публицистического звучания, фильмов, затрагивающих серьезные социальные проблемы,— важнейшая черта современного научного кино. От научно-технической информации, бесстрастных объяснений, любопытных наблюдений передовые кинематографисты стремятся перейти к научному истолкованию жизни и ее противоречий, включиться в активную борьбу за лучшее будущее человечества.

От созерцательного кинематографа к кинематографу размышлений — такова линия развития научного кино. Вспомним фильм киевлян, он не имеет цели дать прямой ответ на вопрос «думают ли животные?», но он создает ту благодатную атмосферу, в которой думают зрители. Таков же последний фильм С. Райтбурта «Физика в половине десятого». Он высекает в зрительном зале искру, возбуждающую мысль. Передовые художники научного кино обращаются к мыслящему зрителю, они стремятся вовлечь его в мир ученого, в ход его поисков, наблюдений, заставить его испытать радость познания.

Чтобы чаще появлялись фильмы о рабочем классе...

Президиум ВЦСПС, Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, секретариат правления Союза писателей СССР приняли решение провести конкурс на лучший сценарий художественного фильма о современном рабочем классе.

Конкурс проводится с целью создания высокохудожественных и значительных по теме киносценариев о труде и жизни рабочего класса на современном этапе строительства коммунистического общества.

Киносценарии, представляемые на конкурс, должны стать основой для создания в фильмах образа нашего современника — человека труда города и деревни, воспитанного партией на революционных и трудовых традициях рабочего класса.

Сценарии, представляемые на конкурс, могут быть посвящены также темам международного рабочего движения и пролетарского интернационализма.

Условия конкурса не ограничивают участников в выборе жанра.

Конкурс проводится среди киносценаристов, выпускников ВГИКа и сценарного отделения Высших курсов сценаристов и режиссеров, литераторов — членов Союза писателей СССР, а также среди наиболее творчески активных участников литературных объединений.

За лучшие киносценарии присуждаются следующие премии ВЦСПС:

одна первая премия — 5000 рублей;

три вторые премии — по 2500 рублей каждая;

четыре третьих премии — по 1500 рублей каждая;

пять поощрительных премий — по 1000 рублей каждая.

Киносценарии, отмеченные I, II и III премиями, будут направлены по рекомендации Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР на киностудии и включены в планы производства фильмов, а также будут рекомендованы к публикации в печатных органах Союза кинематографистов СССР и Союза писателей СССР.

Киносценарии, отмеченные поощрительными премиями, будут направлены, по согласованию с авторами, на киностудии для дальнейшей работы над ними.

Конкурс проводится с 15 ноября 1971 года по 15 сентября 1972 года с подведением итогов к 15 декабря 1972 года.

Дата отправления рукописи на штампе почтового отделения должна быть не позднее 5 сентября 1972 года.

Рукопись заказным письмом представляется авторами под девизом. К рукописи должен быть приложен запечатанный конверт также под девизом; в конверте указывается название киносценария, фамилия, имя, отчество, профессия и домашний адрес автора.

Рукописи могут быть представлены на русском языке и языках народов СССР (с подстрочным переводом).

Для подведения итогов конкурса и присуждения премий создано жюри.

Возглавляет жюри председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов.

В состав жюри вошли секретарь ВЦСПС Л. А. Землянникова, заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Е. Баскаков, первый секретарь Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов, секретарь Союза писателей СССР А. Д. Салынский, работники Главного управления художественной кинематографии Кинокомитета СССР И. А. Кокорева, Е. С. Котов, Б. В. Павленок, В. А. Сытин, главные редактора газеты «Труд» А. М. Субботин, журнала «Искусство кино» Е. Д. Сурков, кинодраматурги А. Е. Рекемчук, А. С. Левада, В. И. Соловьев, М. Ю. Блейман, А. Я. Каплер, кинорежиссер С. А. Герасимов, актер А. В. Баталов, кинокритики С. В. Дробашенко, А. В. Караганов, Л. П. Погожева, Р. Н. Юренев, рабочие В. И. Бобкова, В. Е. Перекопенков, В. С. Филиппов.

Ел. Р.

Единение народов, единение поколений

Пять встреч с Резо Чхеидзе

Русудан Тиканадзе

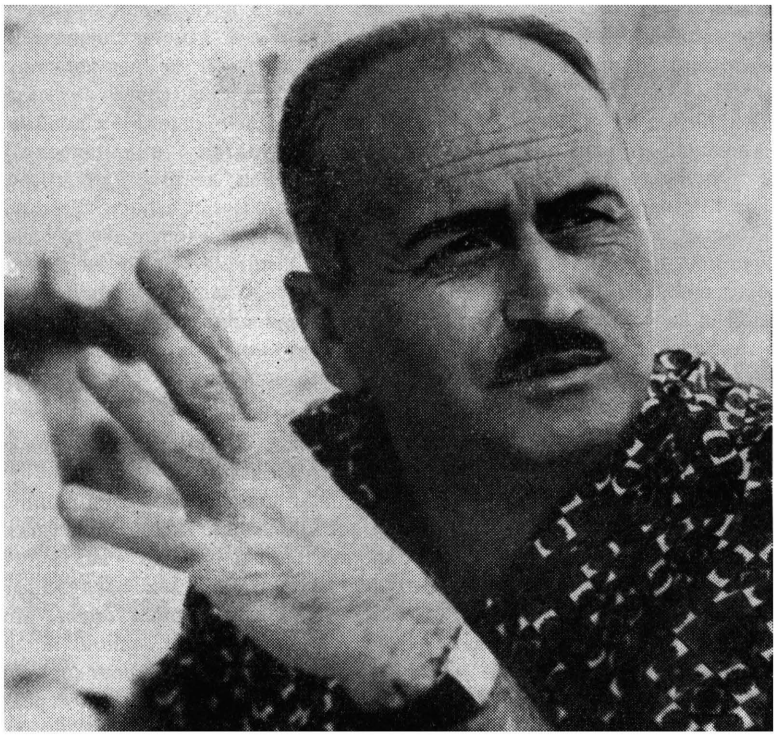
Написать первую фразу в статье о Резо Чхеидзе очень трудно. Человек он «со своей походкой», часто неожиданной, и только привычка, только близкое знакомство с ним способны, наверное, притушить то удивление, которое обязательно испытывает человек, столкнувшийся с ним впервые. Даже наблюдать за ним, прожить с ним один день в том ритме, в котором он живет ежедневно,— это испытание на выносливость, а главное — на способность постоянно сохранять в себе — даже под грузом дневной усталости — острый интерес к жизни и искусству. А поскольку жизнь так насыщена, время так сконцентрировано, то, естественно, является желание затормозить движение, даже, вернее, остановить его.

На помощь режиссеру в этом пришло его искусство. Родился замысел необычного фильма, который условно можно было бы назвать «Хроника одной жизни». Это рассказ о живом, реальном человеке, который родился такого-то числа, такого-то года, в такой-то день пошел в первый класс... Сегодня героиня будущей ленты еще маленькая девочка. В ее жизни происходят события, те, что забываются сразу, и те, что запомнятся на всю жизнь. Глаз камеры неустанно наблюдает, фиксирует эти события. Появляются все новые и новые ролики пленки. Съемки идут уже два года, впереди — целая жизнь. Драматургия определяется тем, что происходит сегодня. Девочка будет автором своей жизни, как Резо Чхеидзе — автором фильма о ней. Режиссер ничего не загадывает, он наблюдает, слушает, вглядывается, размышляет.

— Был в нашем кино фильм с символическим названием «Ровесник века». Мой фильм должен завершиться в начале следующего века — в 2000 году. Наш век заслуживает того, чтобы оставить свою кинолетопись. Моя задача — рассказать историю одной жизни на фоне великих событий, происходящих не только в Грузии, а во всей нашей стране. Может быть, я не успею завершить фильм, что же, думаю, мое дело продолжит кто-нибудь другой.

...Чхеидзе немногословен. Он принадлежит к тем людям, которые охотнее слушают. Поэтому сказанное им в свою очередь выслушивается с особым вниманием. И когда он, чуть наклонив голову и пристально вглядываясь в собеседника, говорит о своих планах, в частности об этой, кажется, не имеющей аналогии в мировом кино, ленте, которая будет создаваться день ото дня, вырастать, складываться в единое целое годами, тот, кто слушает режиссера, сам словно бы получает возможность заглянуть вместе с ним в то будущее, куда собирается вступить его героиня, сейчас еще маленькая девочка. Увидеть то, что увидит она и что скрыто от нас, людей 70-х годов XX века.

Как сложится жизнь этой девочки? Сможет ли ее экранная судьба выразить режиссерский замысел, такой неожиданный и такой глобальный? Чхеидзе верит в людей, в их доброту



Резо Чхеидзе

и красоту, отразившую в себе черты жизни, какой они живут, и поэтому убежден, что и его героиня, сегодняшняя маленькая девочка, выдержит испытание и вырастет такой, что через нее он, режиссер, получит право рассказать много важного о жизни советских людей второй половины XX века, которым посвящены все его фильмы, все его творчество.

Встреча первая

День был солнечный, ветреный, пронзительный. Может быть, такой день и был для кого-нибудь хорош, но Резо Чхеидзе имел все основания для недовольства. Шли актерские пробы на натуре, и режиссеру было важно, чтобы день был обычный: не такой яркий, не такой резкий. Обычный день города. И люди — не встревоженные превратностями погоды, а живущие своей обычной жизнью. Вся группа была готова, все ждали команды режиссера, а он медлил, просил подождать. Сегодня решается многое и прежде всего то, каким будет герой.

Пробы для Чхеидзе — дело сложное. И хоть иногда он заранее убежден, что будет снимать именно этого актера, все равно не преминет еще раз проверить и будущего исполнителя и свое представление о нем. Ведь знал же режиссер, что будет снимать Серго Закариадзе, но и перед «Отцом солдата» все равно делал пробы. И не зря! Этот последний перед съемочным периодом этап очень ответствен: оживет ли режиссерский замысел в реальных актерах, родится ли нужная художнику атмосфера?

На роль деда Луки в новом фильме «Саженцы» пробуется известный грузинский театральный актер Эроси Манджгаладзе. Сниматься сейчас должен небольшой проход

деда и маленькой девочки по улице. Ничего драматического в этой сцене нет. Режиссера интересует совсем другое. Как впишется в городской фон этот герой, как он будет на нем выглядеть, наступит ли то желаемое «слияние» человека из деревни и городской среды, которое и определит настрой фильма? Актеру ничего не должно мешать, все, наоборот, должно максимально активно помогать ему добиться нужного самоощущения в кадре, в атмосфере фильма, в той жизненной сфере, которую этот фильм отражает. И вот уже в который раз проверяет режиссер грим, еще и еще вглядывается в актера с тем, чтобы лучше узнать то личное, свое, что принесет он с собой в картину, чем дополнит сценарный образ.

Ожидание всегда чревато по меньшей мере двумя последствиями: естественным раздражением — время идет, а съемка не начинается или наступающим безразличием — ну, не снимем, так не снимем. Состояния эти возникают и сейчас, но как-то незаметно преодолеваются в общей деловой атмосфере, господствующей на съемочной площадке. К тому же ветер стихает, можно и начинать...

Новый фильм Резо Чхеидзе «Саженцы» выглядит в его творческой биографии продолжением: это как бы вторая часть фильма «Отец солдата». Хотя материал разный. В первом — война, во втором — сегодняшний день. Но обе истории связаны общей мыслью, одной целенаправляющей идеей. Георгий Махарашвили и дед Лука — люди, очень близкие по духу и крови, по жизненным идеалам и тем нравственным максимумам, которые — не через кино, не теоретически, а как вывод из всей прожитой ими жизни — вошли в их плоть и кровь, в их самосознание.

— Герой «Саженцев»,— рассказывает режиссер,— должен вызвать сочувствие, увлечь своей идеей, внушить нам уважение и даже какую-то особую нежность. Суть этого характера в том, что слито в нем с общесоветским, общенародным. И это не потеря себя в общем потоке жизни. Это открытие своего неповторимого «я», своей человеческой сути через гармоничное и естественное осознание себя как частицы великого целого, имя которому — советский народ.

Я убежден, что человек, отдающий себя гуманной цели, цели, к которой идет не он один, а все люди, разделившие с ним и радости и горести его жизни, как бы ни было скромно дело, которое он способен совершить за свою жизнь,— это не тот обыкновенный человек, о котором часто пишут, а это необыкновенный — потому что принципиально новый в масштабах всей истории — человек, несущий в себе образ сформировавшего его героического и гуманного века.

Эти мысли Чхеидзе — итог долгого размышления о жизни, они кажутся ему не просто существенными, а самыми что ни на есть истинными и вечными. Эти мысли — ствол, от которого произрастает уже вторая ветвь. Первая — «Отец солдата».

...Когда вновь смотришь этот фильм, наполненный многими перипетиями и событиями, очень скоро начинаешь ощущать то, что является в нем главным чувством художника. Чхеидзе влюблен в своего героя. Он видит его глубочайшую народную мудрость, его великую доброту. Это для него — идеал, не абстрактный, умозрительно сформулированный, а реальный и живой, из реальности извлеченный. Поэтому-то, кстати, характер Георгия не благостный и «образцово показательный», а во многом нелегкий, непростой. Старик может вызвать естественное раздражение случайного попутчика, так как в нем нет того «голубого» обаяния, которым грешат некоторые положительные герои. Он человек живой, упрямый, даже настырный; чтобы полюбить его, нужно узнать, а Резо Чхеидзе его знает досконально.

По этому фильму, вероятно, можно перефразировать поговорку: «Скажи мне, кто твой герой, и я скажу, кто ты».

...В поисках сына совершает Махарашвили свое путешествие через войну. Его одиссея — это путь в глубь войны, и пока длится этот путь, раскрывается и то, что слишком стар Георгий, слишком много видел, слишком много передумал, слишком долго жил трудовой, нелегкой, но давшей ему глубокое

удовлетворение жизнью, чтобы вот так, в короткий срок подчиниться жестоким условиям существования, которые диктует война.

Серго Закариадзе останется в истории кино прежде всего благодаря этому образу, который стал для людей едва ли не всего мира голосом не только грузинского, а всего советского народа, символом подлинной человечности. Ведь характер Георгия Махарашвили глубоко самобытный, национальный, вобрал в себя духовные и нравственные черты, присущие жизненному опыту многих и многих. Народность этого героя изнутри освещена и пронизана высоким интернациональным чувством. Ему дорог не только его сын, не только его односельчане, а все те парни, независимо от того, кто они — русские, узбеки, азербайджанцы,— на кого пала нелегкая доля защитить от врага общую для них всех отчизну. Вероятно, поэтому-то в судьбе грузинского крестьянина читается путь, пройденный всем содружеством наших народов,— он подлинный кровный сын и Грузии и всей нашей страны.

Махарашвили — Закариадзе обладает удивительным зрением: он видит все, как ребенок,— впервые, и реакции его столь же непосредственны и откровенны. И режиссер и актер тоже смотрят на мир глазами своего героя, поэтому когда Георгий Махарашвили творит свой нравственный суд, сообразуясь, казалось бы, только с личным своим опытом, на самом деле он творит его с позиций крестьянина, который дает людям хлеб, который дает людям вино, который знает цену и колосу и грозди винограда.

Время, когда ставился «Отец солдата», потребовало резкого поворота исторического материала — материала военных лет — в сторону современной проблематики. Ответ художников на эти требования можно найти во многих лентах, снятых на разных студиях страны: человек земли, человек и его труд стали средоточием раздумий многих кинематографистов: русских, украинских, молдавских, узбекских, таджикских... Чхеидзе тоже видел своего Георгия Махарашвили сквозь призму современности. Нет, он вовсе не модернизировал своего героя. Но Георгий говорил со зрителем о том, что составляет часть раздумий каждого человека и долго спустя после войны, всегда: о жизни, которой он живет, о земле, с которой он сросся, о хлебе, который он сеет и взращивает.

...С яростью набрасывается Георгий Махарашвили на молодого танкиста, который давит гусеницами танка виноградные лозы. Сколько удивления и боли в его словах: «Ты что, не видишь, это же виноградник?!» Прямо из души рвутся слова: «Ты его только кушать привык! Ты его не поливал, не привязывал, землю не копал... Почему ты такой злой? Думаешь, виноград не живой! Ему не больно, да? Ты еще совсем молодой, ни одного дерева не посадил, а ломать торопишься...»

Вот эта тема посаженного на радость людям дерева и станет основной в новой работе режиссера, которую он так и назовет: просто до сухости и одновременно символично — «Саженцы».

Самый материал войны в «Отце солдата» уже драматизировал действие, обострял проблемы.

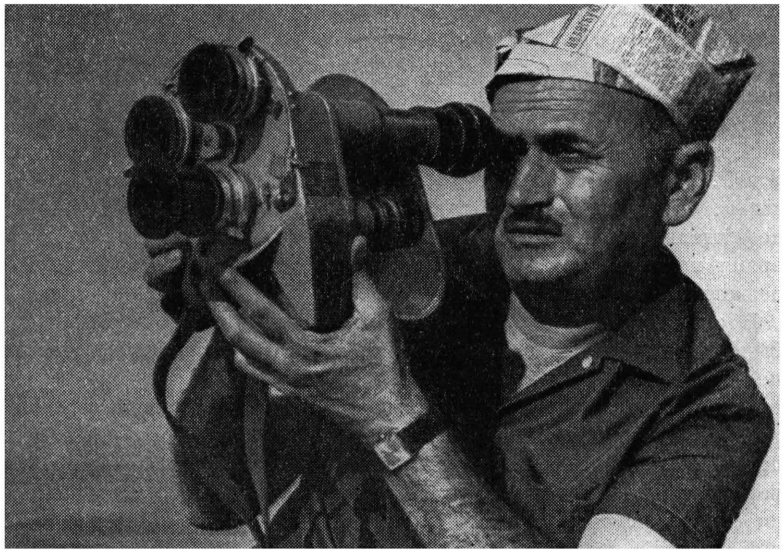
Действие нового фильма развертывается в наши дни.

Герой его — такой же старик, который делает свое последнее и заветное дело.

А между тем история, положенная в основу фильма, могла бы стать материалом всего лишь для беглого газетного очерка: старый человек спасает редкий сорт груш. И все. Чхеидзе видит в этой истории глубокое содержание, образ человека, в котором сила и правда нашего советского века. Его волнует мысль о преемственности, о передаче накопленного одним поколением другому. Только так, сохраняя все ценное, все созданное долгим трудом поколений, люди смогут, чувствуя локоть соседа, в одном строю, с севера и юга, с запада и востока идти вперед, делать нашу общую жизнь лучше и красивее.

И опять, как в «Отце солдата», Чхеидзе более всего волнует центральный характер. Перед режиссером опять встает задача необычной трудности — создать образ героя таким, чтобы он стал и символом добра — не в сенти-

На съемке...



ментально-хрестоматийном, а в нашем советском действенно-созидательном смысле этого слова — и вместе с тем вполне реальным человеком.

Труднее всего в искусстве не давать рецепты, не советовать назойливо, а утверждать жизненные принципы, высокие духовные идеалы просто и естественно, как дышишь, и так искренне, чтобы все тебе верили.

Резо Чхеидзе снимает вторую часть дилогии о великой и животворной нашей традиции — мерить трудом все ценности жизни, снимает фильм о нравственной силе человека социалистического мира.

...Идет проба. Медленно бредет старый человек, крепко и нежно держащий за руку девочку. С интересом оглядывается по сторонам, напряженно смотрит, ища нужный дом. Вот заерзала крошечная ручка в его руке... Все просто, обычно, буднично. Старик поступает так, как всегда,— спокойно, осмотрительно, деловито. А Резо Чхеидзе, уже несколько раз пройдя эту сцену с актером, полностью отработав, казалось бы, каждую деталь, все равно снова и снова ревниво и требовательно следит за ним со своего режиссерского места.

Встреча вторая

Пожалуй, каждый затруднится ответить на вопрос: знаете ли вы самого себя? Поэтому я спросила несколько иначе: что вы хотели бы познать в себе и в окружающем вас мире до конца?

Ответ прозвучал неожиданно, но в нем уже исключалась необходимость того, первого вопроса.

— Познать логику человеческого поведения вообще. Ведь как это ни странно, я с каждым днем все более убеждаюсь, что плохо знаю даже себя самого.

Собственно, раньше такое желание у меня и не возникало. Не хотелось все анализировать. И, думаю, мы, молодые, тогда переживали прекрасное время. Может быть, тогда и делались нами самые большие ошибки, но жить и работать нам было значительно легче.

...В творческой биографии режиссера были неудачи. Интерес к человеку, к его личной судьбе, соединенный с попыткой ложносимволических толкований простых человеческих судеб, приводил к провалам, смысл которых позднее открылся и самому Чхеидзе. Впрочем, в творчестве все связано: и ошибки и победы.

И, может быть, порой именно неудачи острее открывают глаза на то, что позднее как раз поможет художнику создать его лучшие картины.

В 1956 году на экраны вышел фильм двух молодых и еще никому не известных режиссеров Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе «Лурджа Магданы». Фильм оказался до некоторой степени неожиданностью в потоке выходивших в то время на экраны лент. Однако и сама эта неожиданность была закономерной.

В одноименном рассказе Э. Габашвили не было ничего, что могло бы прельстить авторов постановочных фильмов, привыкших в те годы обращаться к историческому материалу прежде всего в поисках эффектных массовок и праздничных костюмов. В картине молодых режиссеров не было ни эффектных ситуаций, ни сильных страстей. История была будничной, простой, даже обыденной. История была такая...

...У бедной вдовы Магданы двое детей. Каждый день носит она в город мацони, зарабатывая гроши на пропитание. И ничто не нарушало привычный распорядок ее жизни, пока однажды ребята не нашли на дороге издыхающего ослика, брошенного торговцем углем. Это событие внесло новый смысл не только в жизнь детей, но породило новые надежды у взрослых: Лурджа окрепнет и, наверно, сможет помогать им работать — возить в город мацони. Но в городе богатый угольщик опознал своего ослика и через суд отобрал его у Магданы. Вот и все.

Что же привлекло кинематографистов к этому сюжету? Почему, казалось бы, лишь трогательная и вовсе не связанная с событиями современности история оказалась — и это было самым интересным и неожиданным — столь нужной нашему зрителю?

Как это ни покажется странным, но в самих этих вопросах уже заключен ответ. Дебютантами была сделана попытка показать на экране нечто очень простое, жизненно достоверное. Магдана пытается помочь односельчанам, потому что это естественнейший для нее поступок: как можно, имея ослика, не погрузить на него и соседский мацони! Но Магдана не становится от этого какой-то особенной, героиней, как не становятся героями и односельчане, пришедшие на суд, чтобы вступиться за ее права.

С появлением «Лурджи Магданы» произошла как бы смена оптики: зритель предельно приблизился к героям. Авторов волновала доброта, не претендующая на получение вознаграждения, верность, которая не нуждается в высоких словах, любовь, которая нужна человеку, может быть, даже больше, чем хлеб. Именно такого рассказа, не аффектированного, не патетичного, не выспренного и ждал тогда зритель. И молодые художники интуитивно подошли к вопросам, которые уже встали в повестку дня.

Их открытие начиналось с изображения детей, с проникновения в мир детских радостей и забот.

Дети стали подлинными героями этой ленты. Их дела, заботы, переживания несли в себе такой заряд неподдельности, искренности и естественности, что просто наблюдать за ними уже было наслаждением.

Режиссеры открыли для себя, работая над своим первым фильмом, что именно в детском мироощущении в наиболее ясной и чистой форме проступают иногда нормы, господствующие в жизни взрослых. Конечно, если эти взрослые живут по естественной для человека, то есть трудовой, гуманистической морали. Для Чхеидзе это открытие было особенно важным. Для того чтобы суметь так рассказать о детях, ему нужно было научиться по-новому видеть, нужно было и самому обрести этот по-детски ясный и непредвзятый взгляд на мир.

Некоторая наивность общей концепции мира в этом случае компенсировалась особой четкостью и как бы первичностью видения: мир открывал перед художником самые простые, но и самые основные свои черты и противоречия. И это было крайне важно для художника такого типа, как Чхеидзе, поскольку ему как раз и свойственно стремление к открытию гармонического, подлинного в мире, того, что для ребенка, воспитанного в кругу представлений, отвечающих

«Лурджа Магданы»

нормам трудовой морали, и есть путь к правде и красоте.

Резо Чхеидзе надолго останется верным принципам, открывшимся ему во время работы над «Лурджой Магданы». Героями его новых лент будут не дети, но взгляд режиссера на человека сохранит некоторые черты, свойственные ему в период совместной с Тенгизом Абуладзе работы над «Лурджой Магданы».

Но открывать простое всегда особенно трудно. И то, что отрицалось художником — нарочитая патетика, ложная многозначительность, любующаяся собой красивость,— вдруг стало обнаруживаться в его фильмах. Путь к простоте оказывался кружным и нелегким.

В фильме «Морская тропа» им была предпринята попытка (решительно неудавшаяся!) рассказать о простых, несложных тайнах человека, своим трудом поставленного лицом к лицу с природой. В начальном замысле все было как бы вступлением в теперь уже знакомую нам, постоянно волнующую Чхеидзе тему: негероическая профессия и самый обыкновенный человек. Просто старый Леван, рыбак. Но простота, по замыслу режиссера, должна была здесь явиться в одеждах необычных, романтически красивых. А когда фильм вышел на экран, то оказалось, что это был окольный путь к истине. И за эту ошибку режиссер расплатился дорогой ценой: недоверием зрителя.

Но, как уже сказано, и провалы в творческой биографии нередко имеют свой смысл, ибо даже в них режиссер может все же открыть нечто очень важное для себя. В фильме «Морская тропа» был найден герой — простой и удивительный в своей простоте, была найдена тема — труд и человек. Причем труд — не как профессия, но как призвание, как способ раскрытия и реализации личности.

На этом фильме произошла и встреча режиссера с Серго Закариадзе, встреча, которая, как мы теперь знаем, имела для Чхеидзе особое значение.

Есть у Л. Леонова мысль о том, что профессия — это привод человека к современности. Вот эти слова и можно было бы взять эпиграфом к творчеству грузинского режиссера. Именно дело, которому служит человек, и то,

как он ему служит,— и есть для Чхеидзе мерило личности, гражданской сути и ценности героя. На этом пути и открываются характеры героев Чхеидзе, выявляется пафос их жизни.

Чхеидзе любит конкретность. Он называет свои фильмы так, чтобы место действия и герой были точно обозначены: «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Майя из Цхнети», «Клад», «Морская тропа», «Отец солдата», «Саженцы». И если в фильме «Морская тропа» режиссер впервые вплотную подошел к теме, которая станет ведущей для всего его последующего творчества, то в более раннем «Нашем дворе» он впервые обратился к той стилистике, которая потом, минуя «Морскую тропу», станет основной в его творчестве.

В фильме «Наш двор», поставленном по интересному сценарию Георгия Мдивани, Чхеидзе, правда, действует еще не совсем решительно. В его режиссуре чувствуется и дань чрезмерной красивости, и отзвуки сентиментальности (в образе и во всей сюжетной линии Маианы), и стремление к морализаторству (в истории Важи), и налет мелодраматизма (в столкновении Георгия и Важи.) Нужно сказать, что эти черты: красивость, морализаторство, мелодраматизм — сами по себе не есть просто отрицательные свойства. В дальнейшем творчестве Чхеидзе также можно будет наблюдать наличие этих черт: вероятно, они часть личности самого художника. Но Чхеидзе познает позднее чувство меры, найдет ту форму для их проявления, которая и сделает их не только допустимыми, но и в определенных пропорциях плодотворными. Может быть, поэтому, кстати, и тот внутренний эксперимент, который ощутим почти в каждой картине режиссера, давал в каждой новой его работе свой особый и обязательно разнокачественный результат.

И, может быть, именно благодаря наглядности недостатков, которыми еще страдал фильм «Наш двор», в нем стали особенно заметны и те открытия, которые впервые сделал там для себя режиссер.

Цицино, героиня фильма, буквально врывалась на экран из самого настоящего, доподлинного, шумного двора. Она играла в школьные игры, дралась с мальчишками, ошибалась, искала что-то свое, ей самой еще недостаточно понятное. Режиссер точно выбрал на эту роль актрису Софико Чиаурели. Ее Цицино вся в движении, она не знает ни минуты покоя; энергия, постоянная взволнованность, подвижность, какая-то неукротимость характера делали ее чрезвычайно трудным «объектом» съемки. Но зато камера ожила, поспевая за актрисой, стала наблюдательнее, подвижнее, ей ведь приходилось ловить мимолетности, стремительные смены психологических состояний, молниеносно сменявшиеся нюансы настроений.

Так Чхеидзе шел к «Отцу солдата». «Лурджа Магданы» помогла ему обрести новый взгляд на мир. «Клад» и «Морская тропа» приблизили режиссера к его темам, к его героям и в то же время помогли понять, что в искусстве ему чуждо, противопоказано. «Наш двор» стал вводом в новую стилистику, ступенью к освоению новых выразительных средств.

Как видим, творческая манера Р. Чхеидзе складывалась постепенно. Схематизируя и огрубляя, можно сказать, что форма и содержание до некоторой поры находились в его картинах в качающемся равновесии. Поэтому-то отнюдь не во всех фильмах режиссеру удавалось обрести желаемую цельность: формальные поиски теснили в них смысловые, содержательные задания, и, наоборот, принципиальная новизна открытого режиссером героя оказывалась подчас заретушированной некоторой старомодностью кинематографического видения. Необходимое слияние обреталось постепенно, когда в разностилье эпизодов вдруг возникали один или несколько таких, в которых уже виделся зрелый мастер.

Поиск гармонического результата шел с двух сторон. Постепенно определялась сфера художественных пристрастий Чхеидзе, круг его основных творческих интересов. Вычленяя звенья этого процесса, можно увидеть и то, как формировался герой Чхеидзе, как отбрасывалось в его портрете случайное, маловажное, как складывался тот народный характер, человеческий тип, как рождался

«Наш двор»

тот национальный тип, который, вобрав в себя соки и краски нашей советской жизни, и станет основным творческим открытием Чхеидзе в его наиболее зрелых фильмах.

Чтобы создать этот тип, нужны были время и опыт, а естественность, простота, емкость в конкретности и жизненная достоверность в обобщениях могли родиться только в тот момент, когда драматургия образа, предложенного сценаристом, и способы его экранного воплощения режиссером наконец впервые совпали. Произошла взаимная коррекция: изображаемый человек требовал особых средств для рассказа о нем, а язык рассказа, найденный режиссером, в свою очередь активно помогал герою раскрыться во всей полноте. Так Резо Чхеидзе вступил в творческую зрелость.

Встреча третья

Наш разговор по телефону был краток и носил чисто деловой характер. «Где вас можно найти?» — только на этот вопрос я и хотела получить ответ. Не то чтобы Чхеидзе уклонялся от разговора, напротив, он был неизменно внимателен, но даже его желание продолжать беседу не облегчало моей задачи.

Каждый день жизни режиссера можно назвать «безумным днем». Утро начинается очень рано. (Не удивительно, что Чхеидзе предупреждает: если хотите застать дома, звоните часов в семь утра или же поздно ночью.) Затем — студия, идет напряженная пора проб, и уже не за горами начало съемочного периода. В 10—11 часов нужно быть в Союзе кинематографистов, там тоже обычно нужно успеть переделать множество дел. Затем телевидение, актерская школа, где Чхеидзе ведет мастерскую. Позже опять студия, съемки и т. д.

Не много ли? А ведь из этого «расписания» мы исключили все случайные, но обязательные дела, которые возникают поминутно.

Много! Немыслимо много... Но Чхеидзе, похоже, не хочет знать деления дел на большие и малые. Жизнь интересует его в с я, ибо как знать, может быть, то, что сегодня казалось неважным, пустяковым, как раз определит его завтрашний творческий день. Вот и кажется порой, что он стремится объять необъятное, не знает ни часа передышки в своей погоне за временем, за стремительно меняющейся у него на глазах реальностью.

— Однажды в саду или на улице, не помню уже сейчас точно, — рассказывал мне Чхеидзе, — я увидел женщину, которая вела

«Отец солдата». В роли Георгия Махарашвили Серго Закариадзе

за руку дочь. Девочка как две капли воды была похожа на мать. И меня неожиданно пронзила мысль: какое это счастье, когда происходит такое чудо. Это как продление твоей собственной жизни в другом, тобою рожденном существе. Ведь когда частица тебя начинает жить в другом или в других, это радость.

Именно это чувство — желание продлить себя в новом поколении — овладело Резо Чхеидзе, когда он набрал и начал воспитывать группу молодых актеров. Были созданы три актерские мастерские. Руководителями двух стали молодые Мераб Кокочашвили и Эльдар Шенгелая, третью возглавил Чхеидзе. Впрочем, в слове «возглавил» есть какой-то велеречивый смысл, противоречащий тому, что делает режиссер. Точнее в этом случае, наверное, было бы сказать: «ведет». Он растит молодежь, передавая ей то, что узнал прежде. И в то же время сам учится у нее.

Потребность в организации таких мастерских назрела давно. Нужны были свои кадры, ВГИК не успевал подготавливать смену. Да кроме того, у Резо Чхеидзе есть свое мнение о системе кинематографического обучения.

— Эстетическая программа Станиславского, так же как и его этика до сих пор изучаются во ВГИКе только как предметы, причем предметы весьма умозрительные, оторванные от реальной творческой практики. Их изучают, чтобы «сдать». В то время как они должны стать органическим, все пронизывающим элементом всех занятий по профессиональному, актерскому мастерству, стать подлинной лабораторией рождения кинематографиста и, быть может, частью его творческой жизни.

Воспитанию творческого человека ничто так не вредит, как мертвое, схоластическое заучивание правил. Поэтому Чхеидзе в своей работе с будущими актерами стремится прежде всего разбудить их фантазию, давая им полную свободу для поисков, наблюдений, экспериментов. Они должны учиться самостоятельно видеть происходящее вокруг них, схватывать как раз то, мимо чего другие художники проходят. Но они должны уметь и анализировать окружающее, обязательно открывать для себя глубинный смысл происходящего.

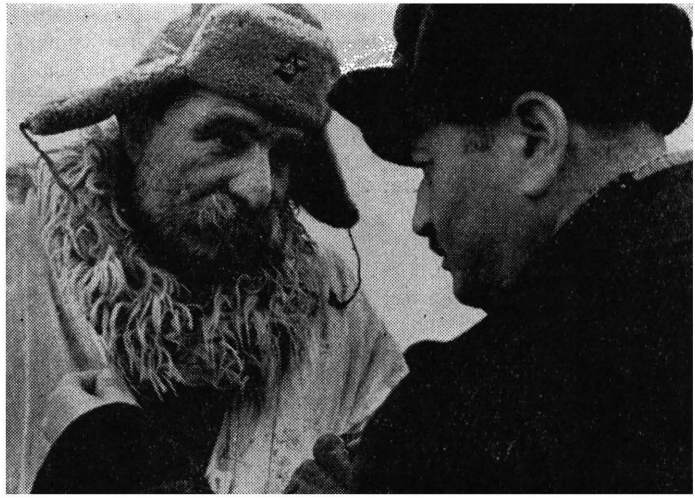
Чхеидзе настаивает: каждый должен научиться записывать свои впечатления, фиксировать то, что привлекло или поразило его. Неплохо, чтобы ребята привыкли держать в руках фотоаппарат. Разумеется, они не должны снимать, как профессионалы, но схватить на пленку то, что вдруг остановило внимание, они уметь должны.

Главное же — разбудить творческую инициативу, заставить учеников не стесняться самих себя, уметь делиться с товарищами самым сокровенным.

— Актер,— говорит Резо Чхеидзе, — автор своей роли. Просто «хороший исполнитель», «профессионал» не сможет выполнить те задачи, которые ставятся перед ним современным киноискусством.

...Окончился только первый год работы мастерской. Показаны первые этюды. Конечно, не все работы равноценны, но лучшие свидетельствуют о том, что в искусство идут люди, которым есть что сказать. Они выступили на этих пробах именно как авторы своих работ:

Серго Закариадзе и Резо Чхеидзе на съемках фильма «Отец солдата»



«Отец солдата»

сами сочиняли текст, придумывали события, импровизировали.

Встреча четвертая

В течение нескольких дней режиссер и я ежедневно встречались в студии, чтобы работать одновременно — он над своей картиной, а я над статьей.

В один из этих дней Чхеидзе сказал:

— Часто в отчетных докладах, посвященных развитию кино, слышишь хорошие и правильные слова о том, как важно было бы поднять средний уровень кинопродукции. И все-таки я убежден, что для нормального и одновременно интенсивного развития кино нужны шедевры, и, как это ни парадоксально, скорее уж неудачи, но только не «средние фильмы». Помню, в середине 60-х годов руководил нашей студией доктор филологии Михаил Квеселава. За этот период на студии были сняты многие ленты, но, как казалось, похвастаться было нечем. Да, были и средние ленты, которыми, кстати, никто не восторгался,

были и просто неудачи. В общем, годовая работа студии считалась проваленной. Однако в перспективе такой взгляд оказался глубоко ошибочным. М. Квеселава — тонкий, думающий руководитель — заботился о завтрашнем дне студии. Именно в те годы право на постановку получили на студии многие начинающие режиссеры. И, естественно, среди них были и неудачники — например, талантливый О. Иоселиани поставил слабый фильм «Апрель». Но я твердо убежден в том, что кинематографисту, особенно молодому, нужно вплотную познакомиться с искусством кино не через посредников, учителей, а самому. А то, что первый блин бывает комом, так об этом все давно знают. А вот о том, чтобы молодой кинематографист не ждал, когда созреет замысел «выше среднего уровня», а снимал фильмы, так как после этого только можно будет с уверенностью сказать, станет он режиссером или нет, знают не все.

Это одна из немногих тем, о которой Резо Чхеидзе готов говорить много и подробно. Это его «больная тема», потому что ведь были и в его биографии трудные минуты, были и «Клад» и «Морская тропа». И только потом пришел «Отец солдата»...

Судьба молодого кинематографиста всегда сложна, много здесь случайного. Недаром Вл. И. Немирович-Данченко говорил о трех китах, на которых рождается художник: талант, труд и... случайность.

Поэтому же Чхеидзе настаивает и на том, чтобы на студии были созданы такие условия, когда случайность в судьбе начинающего художника все чаще оказывалась бы для него благоприятной. И всей своей деятельностью, всей своей активной работой с молодыми он тоже старается облегчить им их первые шаги.

...Родилась творческая студия телефильмов. Сюда пришли те, кто еще совсем недавно получил диплом режиссера, и те, кто еще называет себя студентом. Все они, естественно, непозволительно молоды и у всех у них множество замыслов, и все они готовы яростно отстаивать свои принципы, готовы работать по двадцать четыре часа в сутки, только чтобы получить возможность рассказать о том, что их переполняет.

Чхеидзе легко их понять: он и сам еще не растратил свою молодую энергию, хотя, по правде говоря, мне кажется, что он втайне все же немножко завидует их молодости. Но он твердо знает: задачи у них общие. Потому-то он хочет помочь им, потому-то и заряжается от них новыми идеями. Они учатся все вместе, в спорах, в творчестве. Это студия, где существует именно студийная атмосфера, где все друзья и все оппоненты, где нет безусловного деления на мастеров и учеников.

— Если на студии «Грузия-фильм» обсуждения новых работ происходят спокойно, — делится со мной своими раздумьями Чхеидзе,— то в нашей телевизионной студии это всегда разговоры бурные и страстные до резкости. Каждый замысел обсуждается пристрастно, но каждый из обсуждаемых знает, что здесь собрались его друзья и что так же они все будут обсуждать свои собственные замыслы. И истина действительно подчас рождается в таких спорах. Вот почему у нас, я надеюсь, не может быть обид и заочных осуждений. Все говорят прямо и честно то, что думают.

Действительно, здесь, в студии, спорят, доказывают, говорят о смысле и назначении искусства все, и все высказывают при этом разные точки зрения, и у Чхеидзе тоже есть по всем этим вопросам своя особая точка зрения:

— Искусство всегда стремилось дать современнику тот идеал, без которого жизнь его была бы пуста. Человек смертен. Но время и искусство устами своих творцов говорят о бессмертии человеческих дел, о воодушевляющей красоте идей о народном благе, о бессмертии истинно высоких дум и помыслов. Искусство дает человеку опору в его исканиях правды, смысла в жизни. И кино с его массовостью, интернационализмом закономерно становится сегодня важнейшим и наиболее, если можно так выразиться, л и ч н ы м для каждого человека искусством, а в наиболее значительных своих достижениях и другом, собеседником для миллионов людей. Произведения кинематографа должны обязательно

Эскизы художника Сахи Романова к фильму «Кулагер» (студия «Казахфильм», режиссер Булат Мансуров)

Фото Б. Бочко и П. Юпатовой

«Ну и молодежь!»

оставить след в душе человека, тогда только творчество получит смысл. Искусство должно «забирать» человека в себя, должно его остро и глубоко волновать. Иначе зачем оно? Ведь каждый из нас живет для будущего и должен отдавать себе в этом отчет. Поэтому я убежден, что искусство должно быть патетично (я, разумеется, говорю не о котурнах, не об искусственном поднятии тона, не о «красивой лжи»). Оно должно быть патетично потому и в том смысле, что возвышенные посылы для творчества так часто бывают ослаблены в наших картинах, отступающих перед «каждодневностью». В подлинном же искусстве всегда есть элемент торжественности, элемент чуда.

Не во всем согласны с ним в этом студийцы. Повторяю, у каждого из них своя программа, свое отношение к жизни. Но каждый в искусстве пытается рассказать, как и учит их Чхеидзе, о своем и по-своему. Это больше всего и радует мастера. Он ведь принадлежит к людям, которые способны оценить и принять даже то, что вовсе не согласуется с его собственным опы-

том, и это, может быть, и есть ценнейшее свойство человека, работающего с молодыми. Тем более что он и его ученики в главном все же глубоко солидарны: в вопросе о значении традиций — и той, которая рождается из опыта всего советского кино, его великих мастеров, и той, которая коренится в опыте мастеров — наших современников.

— Произведение подлинного искусства — всегда чудо, откровение,— не устает повторять Чхеидзе.— Но не все знают, что чудо не рождается на пустом месте. Наша многонациональная, социалистическая культура дает современнику не только возможность в своих поисках опираться на уже сделанное, она диктует и чрезвычайно высокий уровень размышлений «о времени и о себе», на который мы обязаны подняться в своих творческих поисках. Тем более что, кроме традиций кинематографических, молодежь получает в наследство традиции литературные, живописные, архитектурные, и это разнообразие, богатство того, что было открыто, накоплено нашими народами за годы Советской власти, всем человечеством за века поисков и страданий, должно быть каждым изучено пристально и детально. И что самое любопытное: смотришь иногда сегодняшнюю ленту и поражаешься ее новизне, своеобразию, неповторимости. А потом задумываешься и нередко вспоминаешь истоки творчества только что разговаривавшего с тобой с экрана режиссера. Так появляются в истории нашего кино цепочки, связи: намеченное одними художниками возрождается на новом этапе и по-новому в творчестве других, молодых. Это и есть подлинная преемственность, подлинное содружество художников разных национальностей и поколений, делающих в конечном счете одно общее дело.

На той студии, о которой рассказывает Чхеидзе, и появились фильмы «Футбол без мяча», «Серенада», «Музей», «Кувшин».

Вспомнив о них, Чхеидзе добавляет:

— Вспоминаю я и свое начало — «Лурджу Магданы». Без помощи старших мастеров нам с Тенгизом Абуладзе не удалось бы сделать этот фильм. Вот почему всякий раз, когда я вспоминаю те годы, я чувствую, что каждую секунду отвечаю за то, что происходит сейчас, за тех молодых, которые начинают сегодня свою жизнь в искусстве. Кроме того, для меня это и большая честь — работать с молодежью. Не знаю, что я им дал, но у них я взял необычайно много. Обновление искусства без молодежи невозможно. В искусстве постоянно нужен приток новых сил.

Встреча пятая

Резо Чхеидзе принадлежит к числу тех людей, которые постоянно и очень остро ощущают свою связь и с прошлым и с будущим. Поэтому, когда Чхеидзе говорит на эти темы, он обычно волнуется. История кино, люди, факты, фильмы живут в его сознании в живой нерасторжимости с тем, что происходит сегодня. Он преклоняется перед первыми кинематографистами, которые в самом начале века противопоставили себя коммерческим подмастерьям, использовавшим кинокамеру для съемки экзотических сюжетов. Чхеидзе вспоминает о первых кинематографистах — об операторе Амашукели, например, так, словно бы хорошо его знал. Он горячо отстаивает остросоциальные черты и народный характер первой грузинской игровой ленты «Христине» режиссера Цуцунава. Здесь, у самых истоков грузинского кино, Резо Чхеидзе видит первые предвестия победы, одержанной потом Н. Шенгелая, снявшим картину мировой известности — «Элисо».

— Подготовка к рождению нового искусства — современного кино — шла изо дня в день. И в этой подготовке участвовали все: в колоннах первооткрывателей, возглавленных Эйзенштейном и Пудовкиным, шли украинцы, грузины, армяне, азербайджанцы, позже к ним присоединились узбеки, таджики, казахи. И если в самой потрясающей, как мне представляется, сцене «Элисо», где обессиленные люди близки к полному внутреннему разоружению, к отказу от сопротивления, один человек оказывается мудрым и проницательным, настоящим знатоком человеческих сердец, способным ради великой цели вернуть их к жизни, дать им мужество и силы, то такой

характер, рожденный на нашей земле, принадлежит всем советским людям. Как герои «Потемкина» и «Матери». Как и герои иных, позднейших шедевров. В «Элисо» пожилой, усталый, измученный человек начинает танцевать. Помните, как все поначалу безразличны к его танцу, как потом удивлены — никто ведь еще ничего не понимает, но танец словно гипнотизирует всех, подчиняет их себе, овладевает всеми. Ведь это и их танец. Люди поднимаются. То, что дает им силы в эту минуту, трудно определить словами. Но разве не заложены в нашем характере эти мгновенные смены состояний, эти всплески темперамента? Возникшее как бы вне логики здесь понято и расшифровано как свойственное именно нашему национальному характеру и именно поэтому становится дорогим, близким, необходимым кинематографистам других национальностей...

И с тем же горячим волнением Чхеидзе реагирует на каждое слово собеседника, когда речь заходит о современном кино. Вот его мысли:

— Лицо современного грузинского экрана определяет большое количество художников, как старых, так и совсем молодых. Мне бесконечно дороги имена Тенгиза Абуладзе, Э. Шенгелая, М. Кокочашвили, М. Кобахидзе и О. Иоселиани, последняя работа которого меня особенно обрадовала. О его фильме «Жил певчий дрозд» можно было бы сказать многое, но я замечу только, что герой этой картины просто вошел в мою жизнь. Его глаза, грустные и живые, словно озарены добротой (актер Г. Канделаки). Они вглядываются в людей, они открывают что-то самое важное в других: будят совесть, пробуждают равнодушных. Отар Иоселиани сделал огромный шаг вперед. О фильме, я думаю, еще многое напишут, и он заслуживает этого, ибо он оригинален и по драматургии, и по режиссуре, и по актерскому исполнению. Замечу только, что смешная и грустная притча, рассказанная Иоселиани, принесла, так мне кажется, в мир каплю доброты и надежды, в которых всегда есть нужда.

Каждому бы из нас приобрести частицу душевности такого героя, чуть-чуть его доброты, способности к самоотдаче...

Чхеидзе умеет радоваться чужим удачам, чужим победам. Кстати, слово «чужой» по отношению к нему в этом контексте вообще неуместно. Чхеидзе ощущает себя частью целого и радуется «чужому», как своему.

...Не часто можно встретить маститого режиссера, который с вниманием выслушивает соображения собеседника. Мы говорим о новом фильме Чхеидзе «Саженцы», и я чувствую, что мои мысли, сомнения не безразличны художнику, что он ищет и в моих словах повод для раздумий: то ли споря и доказывая, то ли просто молча обдумывая мною сказанное.

В нем с редкой простотой сочетаются творческая фантазия и практическая сметка. И поэтому когда в конце нашей последней встречи я в шутку предложила ему сказать тост, здравицу или пожелание для читателей журнала «Искусство кино», то ожидала услышать веселый и по-грузински шутливый ответ. Но Чхеидзе вдруг задумался, посерьезнел и затем очень по-деловому сказал:

— Нужно сделать так, чтобы на нашей студии «Грузия-фильм» больше думали о тех, кто здесь работает. Вы удивлены? Напрасно. Производство — очень серьезный вопрос. Вот построили новую студию, очень хорошую студию. А подъехать к ней просто немыслимо, нужно делать несколько пересадок, уйма времени уходит. Сами условия работы на студии тоже оставляют желать лучшего, особенно в организационном плане. Режиссер не должен думать обо всех мелочах, у него и своих творческих забот достаточно. Поверьте, это вопросы наипервейшей важности. Ну, а если вам хочется чего-нибудь более творческого, то скажу так: вот смотришь на храм Джвари или слушаешь грузинское многоголосие и это как подарок, как счастье. Ты сам — словно соучастник творчества самого народа. И самое большее, чего я хотел бы пожелать нашему искусству — искусству всех братских кинематографий нашей страны,— это умения создавать произведения, которые вызывали бы такие же высокие чувства, так же волновали и радовали, так же внушали людям надежду, как внушают им эти чувства купола Василия Блаженного, мавзолеи Самарканда, древние башни Таллина...

Тбилиси

Цена слова реченного

И. Друцэ

С некоторых пор некоторые кинорежиссеры стали жаловаться. Не повезло, говорят они, выпустил прокат фильм на экраны летом, а летом все на дачах, на курортах. Кто летом ходит в кино? Потом стали говорить режиссеры — не повезло, выпустили фильм зимой, а зимой кому охота париться в переполненном зале? Зимой зритель сидит дома в тепле и смотрит телевизор. Потом стали говорить режиссеры — не повезло, выпустили фильм ранней весной, а весной сплошной авитаминоз, человек в сонливом состоянии, плохо соображает что к чему. И, наконец, стали режиссеры поносить саму осень — спортивные события, финал идет за финалом, а там новый театральный сезон, а там семейные празднества и гулянки — кому охота ходить осенью в кино?

Что же, выходит, зритель с меньшей охотой стал ходить в кино? Нет, не будем делать из этого глобальную проблему, постараемся разобрать случаи, лежащие тут же, у нас под руками. Почему, скажем, я, почему ты, почему он нередко ходим в кино скорее... по привычке?

Что касается меня, то я реже стал ходить в кино по той причине, что боюсь попасть на плохие фильмы. Из тысячи и одной форм пропаганды киноискусства у нас отсутствует только одна форма — зрителю заранее не говорят, хороший это фильм или плохой. Пусть, дескать, сам идет и судит. И зритель носится вокруг касс кинотеатра и спрашивает у всех встречных, кто что слышал о новом фильме, потом идет в кинозал, садится в кресло и гадает — будет «кино» или не будет.

Не знаю, почему пустота и художественная беспомощность нигде так не оскорбительны, как в кино. Так гениально все это придумано, такие средства на все это отпущены и такая скука вдруг посмотрит с экрана пустыми глазами на тебя, что прямо не знаешь, куда себя деть. Когда в кинотеатре крутят плохой фильм, то мне даже кажется, что сам акт просмотра превращается в акт насилия. Плохой фильм посягает на твое человеческое достоинство, он пытается оглупить тебя, хочет говорить с тобой более примитивными категориями, чем ты мыслишь на самом деле. Авторы плохого фильма хотят во что бы то ни стало втолковать тебе прописные истины, и от этой массивной, технически оснащенной обработки ты возвращаешься домой, как говорили в прошлом веке, униженным и оскорбленным.

Хотя, надо сказать, плохие фильмы — они тоже разные бывают. Есть слабые фильмы, заражающие какой-то беспомощной веселостью. Авторы сами как будто догадываются, сколь далеки они от совершенства, и лихо стараются прикрыть один недостаток другим. Но из этого у них тоже ничего не получается, и в конце концов зритель, понимая и разделяя их добрые намерения, прощает им все. Бог с ними, талантов у них никаких, но зато хоть ребята веселые.

Бывают скучные плохие фильмы, преисполненные академической важности и напыщенности. Им, этим фильмам, даже невдомек, они

даже мысли не допускают, что у них мог бы быть какой-нибудь изъян. Они железно и методически вдалбливают в тебя, что дважды два будет четыре, и зритель в конце концов уступает перед этой напыщенной важностью.

Но есть категория плохих фильмов, преисполненных агрессивности. Они претендуют на новизну темы, на новизну изобразительного ряда, на новизну имен исполнителей. Ты смотришь на экран и ищешь главное, ради чего все это затеяно, а тебе говорят: актрису нашу видел? Свежесть темы понял? А то, как камера перекувыркнулась через себя и запечатлела все на пленке, — ты думаешь это на дороге валяется? Бедный зритель не спорит, он со всем этим согласен, он хочет только сказать, что в целом, в целом-то фильм совсем не того, но авторы ему не дают и рта раскрыть. Они кидают в него одно новшество за другим, а потом экран гаснет, и становится пусто в кинотеатре, и на душе у кинозрителя тоже пусто.

Говорят, все удачные картины похожи одна на другую, а каждый неудачный фильм неудачен по-своему. Не знаю, может, это так, может, и не совсем так. Лично меня при просмотрах слабых фильмов всегда возмущают сюжетная примитивность, беспомощность диалога, неряшливость и необязательность каждой реплики. Выходишь из кинотеатра и думаешь: господи, да продали бы они половину своей декорации, опустошили бы гардероб главной героини, пошли бы по дорогам нашей страны, раскопали бы какого-нибудь острячка-самоучку, заплатили бы хорошо и попросили бы: друг, выручай, дай смешную реплику, хоть одну полновесную светящуюся реплику на весь фильм, и зритель уже одним этим будет доволен. Ведь выходят уже столько лет итальянские фильмы с надписями в титрах — реплики придумал для нас тот-то и тот-то, и ничего, не стыдятся. Наоборот даже, хватают на международных конкурсах премию за премией.

Почему же мы этого стыдимся, почему считаем, что каждый выпускник ВГИКа должен быть непременно остроумным, и уже который год ждем, когда они раззадорятся...

Каждый проработавший хоть сколько-нибудь в литературе знает, какие это муки — найти первую фразу, найти начало. Первое предложение несет в себе, в своем зародыше, ключ ко всему произведению. Ритм, пластичность, музыкальность первой фразы должны открыть перед читателем двери в новый для него мир. Недавно во Франции была даже проведена научная конференция на тему «Роль начала и концовки в художественном произведении». Сам Лев Николаевич Толстой, написавший около ста томов, подолгу переписывал начало каждого своего сочинения и не уставал восхищаться умением Пушкина начинать с самой сути повествования. «Гости съезжались на дачу» — вот, говорил он, воистину гениальное начало повести.

Принято считать, что фильм начинается с титров. Другие считают, что фильм начинается с красивого пейзажа и музыкальной увертюры. И уж какие только титры не придумают, на каком только блюдечке их не подадут. А томящиеся в своей красоте таинственные пейзажи в начале фильма, а туманные, с грустинкой увертюры! Казалось бы, чего тебе еще, товарищ кинозритель, сиди и наслаждайся, все будет хорошо, а зритель сидит в зале встревоженный и ждет, когда актер откроет рот, потому что, неподготовленный, в простоте своей, он все еще считает, что фильм начинает драматургия.

Все мы помним отличную ленту Богина «Двое», снятую на Рижской киностудии. И вот новый фильм, который на этот раз прямо так и называется — «О любви». Режиссер тот же, актриса та же, время проката удачное — на стыке осени и зимы, и толпы жадных зрителей кинулись в кинотеатры.

Скажем сразу — последний фильм у Богина не получился. На протяжении часа с лишним взрослая замужняя женщина учит свою красивую подругу, оставшуюся в холостячках, как завлекать мужчин. Одно из самых верных средств — вязание свитеров. Героиня на наших глазах вяжет свитер, но любимый не понял символику вязки, и все распалось. Было очень обидно. Хороший режиссер, красивая актриса, известный сцена-

рист, но, бог ты мой, как далеко в море закинули они свои сети и какую ничтожную малость улова принесли!

Было воскресенье. Зал столичного кинотеатра «Прогресс» был переполнен. Сидели в основном молодые. Они пришли отдохнуть, они попались на это вечно новое и вечно загадочное «О любви». Теперь, обманутые в своих ожиданиях, они понуро брели к выходу. А я старался себя уговорить, что в фильме все-таки кое-что есть, я даже находил в нем какие-то скрытые достоинства, но, черт возьми, полтора часа — и ни одной живой реплики!

Перед самым выходом молодой парень сказал своей подруге сердито и нудно, в тон герою только что просмотренного фильма:

— Маш, связала бы ты мне свитер, что ли...

Девушка, шедшая впереди, ответила, не оборачиваясь:

— Счас.

И заулыбались зрители и вздохнули полной грудью — еще ничего не потеряно, еще можно жить! Юмор, эта бессмертная игра человеческого ума и духа, не из таких дебрей выводил нас на прямую дорогу, а тут подумаешь, драма какая — плохой фильм в воскресенье.

А между прочим, кто они, производители этого повседневного житейского юмора и почему эти крупицы словесных острот так ценятся? Почему самые серьезные вещи, которыми мы занимаемся, вдруг оборачиваются для нас смешной стороной, и это не в ущерб делу, потому что, посмеявшись, мы снова возвращаемся к тому же серьезному делу, но уже возвращаемся, как бы повзрослев. Почему миллионы радиослушателей ловят по утрам развеселые передачи «Опять двадцать пять»? Почему мы начинаем читать «Литературную газету» с ее последней странички, посвященной юмору? Почему популярность Аркадия Райкина принимает неслыханные размеры, почему даже сборник острот наших малышей, книга К. Чуковского «От двух до пяти», зачитывается до дыр?

Видимо, потому, что юмор — свидетельство жизнеспособности человека, это тонус восприятия окружающей жизни. Скука везде убийственна, от стенгазеты и до пухлого учебника по квантовой механике. Кажется, этот наш любимец юмор не всегда бывает безобиден, но мы ему многое прощаем, потому-то юмор и пробирается в самые серьезные научные доклады, на самые авторитетные совещания. Он всеобъемлющ — крохотные реплики могут вместить в себя столько, что другой раз все жанры, вплоть до романа, пасуют перед ним, и в шутливой форме он помогает нам высказать то, что с серьезным видом не всегда и не везде выскажешь.

Юмор в кинематографе ценится чрезвычайно — я бы рискнул даже сказать, что едва ли не половина наших зрителей ходит в кино, чтобы «посмеяться». Искусству экрана доступен и чисто трюковой юмор, и актерский, или, как его еще называют, театральный, и литературный, словесный юмор. Бывают случаи, когда все эти виды сочетаются, комбинируются меж собой, и тогда великий праздник наступает на улице наших зрителей.

Смешными бывают не только комедии. В любом художественном произведении юмор — это та живительная влага, которая питает все образы, все концепции. А кончится эта влага, и наступит засуха, осыпятся листья на лавровых венках и математически рассчитанные, очень глубокие концепции будут торчать нелепо.

— Красиво идут, сволочи...

— Интеллигенция...

Кто не помнит эти реплики, ставшие уже классикой. Ну, во-первых, это сделано безукоризненно с точки зрения чистой литературы. Во-вторых, это отлично снято, отлично смонтировано в одно целое. Давайте восстановим по памяти эпизод. Психическая атака каппелевцев. Ряды чапаевских солдат дрогнули, а строй белых офицеров движется неукротимо, и кажется, что нет в мире силы, которая смогла бы их остановить. И мы начинаем волноваться — а что, выдержат ли солдаты Чапаева? Наступает секунда, когда нам до зарезу нужно узнать, что творится в душе того солдата, который, не мигая, следит за строем

каппелевцев. Аппарат долго не выпускает его из кадра, мы следим за ним во все глаза. И вдруг, как снег на голову:

— Красиво идут, сволочи...

Нет, солдат тот не поддался панике. Он уловил даже и то, что мы не решались подмечать. Он увидел эстетику того, как двигались каппелевцы, а они и в самом деле шли красиво. На этом можно было бы поставить точку, и это было бы великолепно, но чувство художественных пропорций, называемое еще и талантом, подсказало братьям Васильевым идти дальше, и последовала вторая реплика, которая, как бы замыкая первую, создает одно целое:

— Интеллигенция...

На экране эти реплики живут от силы полминуты, но именно они, вкупе с тем, как стреляла пулеметчица Анка, создают индивидуальность, неповторимость того боя. А давайте еще один раз попробуем посмотреть тот же самый отрывок из «Чапаева», но уже без тех двух реплик. И что же мы увидим на экране? Просто будут идти каппелевцы, небольшое волнение среди солдат Чапаева, двое о чем-то переговорили меж собой, потом начнет бить пулемет, начнется бой. Все будет то же самое, но только с той разницей, что зритель не улыбнется.

На первый взгляд фильм теряет мало, одну улыбку, но она уже меняет внутреннюю структуру фильма, его гармонию. А там еще уберите три-четыре рассуждения Чапаева на свободные темы, которые, с точки зрения современной режиссуры, вовсе необязательны, и вы увидите, как поблекнет шедевр, станет обычным, ординарным фильмом, а от ординарного до плохого даже меньше, чем один шаг.

Ординарный фильм может стать плохим вовсе не сходя с места — это просто вопрос времени.

Но вернемся к тому, чем и как живет слово в кинематографе.

— Вы танцуете?

— Танцую...

— А я пою.

С точки зрения литературы все хорошо, чистенько, хотя и без особого блеска. А как все это легло в фильме Панфилова «Начало»! Танцы, мелькающие пары, трепет молодых сердец, и странная героиня Инны Чуриковой, девушка, которой все подружки оставляют свои сумочки и идут танцевать, уверенные, что ее-то уж наверняка никто не пригласит. Она стоит нагруженная чужими сумочками и робко на наших глазах мечтает, что, может, ее тоже пригласят, и чудо свершается. Перед ней вырастает красавец:

— Вы танцуете?

— Танцую...

— А я пою.

И уже комок в горле, близкое ощущение чужой судьбы, а судьба в искусстве это вовсе не одно и то же, что образ. Слепить образ в современном кино, с его системой взаимных дополнений — штука вовсе не такая уж мудреная. Добраться до судьбы — вот что воистину редко кому дается.

А неувядающий фильм «Девять дней одного года»? Помните, как Гусев приезжает к отцу в деревню? Они сидят за одним столом, перед сельским домиком, и зритель уже настраивается юмористически — о чем же, в самом деле, могут говорить меж собой ученый-физик с мировым именем и старый колхозник, едва ли владеющий грамотой? И отец, прямо в тон нашим ожиданиям, спрашивает без обиняков:

— Ну, как там у вас?

Улыбки расходятся волнами по всему зрительному залу — и вдруг тихо, сдержанно, бесконечно печально:

— Трудно, отец. Очень трудно.

И мы вдруг понимаем. Хотя один уже стар, а другой в цвете сил, обречен погибнуть первым не тот, кто стар, а тот, кто молод. И сам отец какими-то таинственными путями понимает это и стареет еще больше, у нас на глазах. И мы вдруг начинаем постигать, что же это такое — быть ученым-физиком во второй половине двадцатого века.

Бесконечны по своему разнообразию функции слова в художественном кинематографе. Слово не только движет мысль. Оно работает на самосоздание образа, и развивать, акцентировать те или иные повороты в судьбе героя

можно только при условии абсолютного владения всеми тайнами словесной драматургии. Но бывают довольно редко случаи, когда слово становится кульминацией фильма, и это, с моей точки зрения, самые яркие случаи — тогда оба эти вида искусства — экран и слово — сливаются в одно целое.

Помните прекрасную ленту «Доживем до понедельника», по заслугам удостоенную Государственной премии. Фильм шел широко в кинотеатрах и по телевидению, но я все же рискну пересказать своими словами несколько сюжетных линий, для того чтобы потом проследить, как слово стало кульминацией произведения экрана. Итак, две пары. Учитель истории, вдруг засомневавшийся в правильности избранной им профессии, и его бывшая ученица, теперь влюбленная в него молодая учительница, работающая в той же школе. Десятиклассник, пишущий стихи о любви, и девушка, которая не может ему ответить взаимностью, поскольку он, по ее мнению, не вышел ростом. И еще одна странная учительница, задавшая десятому классу тему для сочинения «Как ты понимаешь счастье». И курносая десятиклассница, в простодушии своем написавшая правду, — она мечтала основать большую семью, иметь много детей. Ее осмеяли, учительница в ужасе унесла сочинения в канцелярию... И парень, пишущий стихи, оказавшись ночью в школе, сжигает сочинения, оставив вместо них дерзкое стихотворение. Его чуть не исключили из школы, и руководителю класса с трудом удается уладить конфликт. В общем, будничные дни, какие бывают в каждой школе, и наш главный герой, увлеченный этими буднями, в конце концов как будто склонен примириться со своей судьбой. Но что еще остается? Что-то мы не успели выяснить, и потому ни сам герой, ни мы еще не готовы к окончательному примирению. И вот они сидят вдвоем за партой — главный герой фильма и влюбленная в него молодая учительница. И она вдруг спрашивает, имея в виду нашумевшего школьного поэта:

— А знаешь, что он написал в своем сочинении?

И мы тут вспоминаем — ах да, действительно! Ведь это же очень важно узнать, что тот парень думает о счастье?

Учитель замер, и вместе с ним замирает весь зал.

— Он написал: счастье, это когда тебя понимают.

Неповторимо играет Тихонов. На его лице отблески торжества, радость сеятеля перед первым всходом семян. Это могло стать финалом, но не стало. Еще не стало. Учитель долго и тревожно вслушивается в мудрую фразу этого сочинения. Это было слишком хорошо для его школы, для его ученика, и, затаив дыхание, он спрашивает с тревогой и надеждой:

— И все?

Камера смотрит на молодую учительницу глазами ее старшего друга, и мы понимаем, что за этим вопросом скрывается еще один смысл. Он хочет выяснить, действительно ли так созрела его бывшая ученица, что она способна оценить краткость, и емкость, и красоту слова. От этого уже зависит судьба их обоих, в эту секунду решается, быть им одним целым или не быть. И она, опустив голову, отвечает тихо, торжествующе:

— И все.

И фильм на этом кончается, и, право, было бы грешно что-либо к этому добавить.

...Но давайте вернемся в кинотеатры смотреть не нашумевшие, ставшие уже явлениями фильмы, а тот поток, который движется по кинотеатрам понедельно, и спросим себя — а что, все ли наши режиссеры посвящены в элементарные правила построения драматического произведения? Все ли наши сценаристы умеют написать реплику так, чтобы она не распалась тут же у нас на глазах? Все ли наши актеры владеют пластикой подачи слова с экрана?

Примеров нерадивого, слепого обращения кинематографа со словом такое великое множество, что я могу себе позволить роскошь вообще не приводить их. Купите себе билет в ближайший кинотеатр, и если вы попадете на фильм с хорошей фабулой, с хорошим диалогом, можете считать, что вам сильно повезло. Неприязнь наших кинорежиссеров к ис-

кусству слова зашла так далеко, что даже когда они обращаются к классическим произведениям литературы, к тем словесным построениям, которые выдержали проверку временем и стали национальным достоянием, они и там находят возможность продемонстрировать свое непонимание слова.

Происходит это, как мне кажется, по причине низкой культуры части кинорежиссуры. Происходит это еще и потому, что институт кинематографии, родитель всей нашей кинорежиссуры, не совсем правильно, на мой взгляд, воспитывает своих питомцев. Если свести, несколько упрощая, всю учебную программу ВГИКа к одной-единственной формуле, то она будет звучать примерно так — к и н о е с т ь д в и ж е н и е. Посмотрите наши киноучебники и научные киносборники, посидите на лекциях ВГИКа, поговорите, наконец, с выпускниками — у них у всех на языке одно только слово — движение! Они выходят из стен института и носятся по всем литературным широтам с одной целью — найти сюжет с движением. Отсняв то, что неслось и скакало перед камерой, они доказывают, что они — авторы истинного произведения искусства, потому что все отснято в движении. Потом фильм приходит в кинотеатр, и зрители наполняют зал. С экрана несется треск, топот, автокатастрофы, обвалы гор, бунт морей и океанов, а зритель сидит и спрашивает робко себя — хорошо-то хорошо, но к чему все это?

Я не сторонник статики. Ни в коей мере не оспаривая значения движения для кинематографа, я считаю, что настоящей формулой для наших кинорежиссеров должно быть: к и н о е с т ь с м ы с л. Кинотеатр не стадион и не ипподром. Зритель приходит в кинотеатр не за тем, чтобы узнать, кто первым прискакал к финишу, он приходит, говоря языком математиков, за новой информацией. А информация не шифруется в быстрой смене кадров. Информация — это слово. Информация — это образ. Информация — это сюжет. Искусство есть движение образов — эта формула исчерпывающа для всех областей искусства, в том числе и для кинематографа.

Я нарочно не задеваю одну очень деликатную проблему — работу писателя в кино. Хотим мы того или нет, но литература в кино все-таки оказалась в подчиненном состоянии. Радуемся мы этому или нет, но богатый Голливуд все-таки заставил поденно работать на себя и Фолкнера и Фицджеральда. Нравится нам это или нет, но труд драматурга расплавляется перед съемочной камерой, и какими бы буквами ни красовались наши имена в титрах, то, что ставит Буньюэль, становится буньюэлевским, то, что ставит Феллини, становится феллиниевским, то, что ставил Ромм, осталось роммовским.

Но ни в коей мере не посягая на монархическое самовластие режиссера в кино, мне все-таки хотелось сказать, что древнейшее из всех видов искусств, искусство слова, до сих пор остается одной из самых главных форм общения людей меж собой. Не чувствуя внутреннюю мускулатуру слова, не обладая даром владеть его многоплановостью, его взрывчатой силой, невозможно создать полноценное произведение искусства в кино. Низвержение индивидуальности драматурга и вынос в титрах рядом со сценаристом фамилии кинорежиссера вовсе не означает со стороны последнего полного овладения тайнами слова. Единственным свидетельством владения тем или иным искусством является само созданное произведение, и никакие другие свидетельства и заверения помочь не могут. И то же самое слово, которое способно засверкать с экрана такими красками, какими оно, быть может, в литературе в свои лучшие годы не всегда сверкало, то же самое слово может обернуться против авторов, выставив их на осмеяние, если они понятия не имеют, что это такое — с л о в о.

«НА ТУРКМЕНФИЛЬМЕ»

Молодые режиссеры А. Карпухин и М. Саюнханов заканчивают картину, созданную по сценарию А. Пайтыка «Мой друг — Мелекуш» (оператор У. Сапаров, художник А. Чернов). Фильм рассказывает о юноше, который ищет свое место в жизни и характер которого складывается в трудовом коллективе сельских жителей. Главную роль в фильме играет студент Московского театрального училища им. М. С. Щепкина К. Аширов. Лента создана под художественным руководством режиссера А. Ибрагимова.

Еще одна съемочная группа, работающая под художественным руководством режиссера В. Мотыля, приступила к съемке кинокомедии «Конец ночного вора». В основу сценария положена повесть туркменского прозаика Т. Джумагельдыева «Настырный», которую он совместно с московским писателем Б. Носиком переложил для экрана. Ставят картину Х. Гусейнов и вгиковец — выпускник режиссерской мастерской народного артиста СССР С. Герасимова — Ходжадурды Нарлиев.

Документалисты «Туркменфильма» снимают ленты «Социалистический Туркменистан» (оператор-режиссер М. Курбанклычев), «Кемине» — о праздновании 200-летнего юбилея туркменского классика Мамедвели Кемине (режиссер А. Геокленов). Режиссер Я. Сеидов работает над документальным рассказом о декаде украинской литературы и искусства в Туркмении.

«МУЛЬТФИЛЬМ» — ЮБИЛЕЮ

На киностудии «Союзмультфильм» создается серия картин, посвященных 50-летию СССР — ленты в яркой образной форме, языком, присущим этому виду кинематографа, рассказывающие о жизни и труде советского человека, о нашей Родине, о революции.

Уже завершена работа над лентой «Слово о хлебе», в которой режиссер И. Аксенчук, сценарист А. Сажин, композитор А. Локшин, художник М. Жеребчевский, оператор Н. Климова средствами художественной мультипликации создали фильм-плакат по стихам литовского поэта Э. Межелайтиса.

О становлении Советской Армии, ее славной истории рассказывает лента «Песни огненных лет» (режиссер И. Ковалевская, авторы сценария И. Ковалевская, И. Крякова, композиторы В. Кривцов, Е. Ботяров, художник И. Урманче). В картине звучат песни гражданской войны.

Теме Родины, героической истории страны студия посвящает ряд фильмов для маленьких зрителей. О дружбе ребят из разных республик рассказывает лента «Старая фотография» (режиссер В. Тарасов, автор сценария П. Фролов, художники Г. Аркадьев и Г. Баринова).

Творческая группа, создавшая фильм «Слово о хлебе», приступила к работе над фильмом под условным названием «Плюс электрификация».

Для самых маленьких зрителей студия готовит фильм-песню «Край, в котором ты живешь» (режиссер Е. Гамбург, сценарий Ю. Энтина, художник Д. Менделевич, композитор Г. Гладков). В картину войдут присланные на студию рисунки детей из всех республик страны.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Тепло твоих рук»
«У нас на заводе»
«Телеграмма»
«Джентльмены удачи»

Судьбы народной отголосок

Н. Савицкий

«Тепло твоих рук». Сценарий С. Жгенти. Постановка Ш. Манагадзе, Н. Манагадзе. Оператор Г. Рачелишвили. Художник Ш. Гоголашвили. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1971.

«...никогда не будет мне конца, и пребуду я в этом солнечном мире так же бесконечно, как бесконечна сама жизнь...»
С. Жгенти. «Думы матери»

«Говорят, если земля остановится на секунду — наступит конец света. И не раз думалось мне: хорошо, что эта благословенная земля сама вертится, иначе у меня одной заботой стало бы больше; пришлось бы подталкивать и ее».

Так размышляет, оглядываясь на пережитое, старая Эсма — грузинская крестьянка, с которой года три назад познакомил нас Сулико Жгенти, написав сценарий «Думы матери». Сокровенные раздумья Эсмы отличала спокойная мудрость человека многотрудной судьбы, светилась в них сила щедрого чувства, зримо оживал смысл того высокого предназначения, что лежит в мире на женщине-матери и только на ней: вечное продолжение, вечная защита жизни. Свое философское размышление о важнейших и неистребимых человеческих ценностях, о показательной для нашего времени всеобщности коренных революционных перемен, охвативших все народы, населяющие нашу огромную страну, С. Жгенти претворил в безыскусное и живое поэтическое повествование; за событиями малого масштаба и обыкновенными биографиями проступала общенародная судьба, история страны. Создавалось стойкое ощущение свежести смелых и точных художественных решений. И вот сценарий поставлен. «Тепло твоих рук» — так назвали свой фильм грузинские режиссеры Шота и Нодар Манагадзе.

Сегодня киноискусство Грузии числит в активе немало удач, связанных с созданием картин на материале национальной истории новейшего времени. Однако среди этих произведений не сразу назовешь другой фильм, столь же емкий по охвату событий, как «Тепло твоих рук».

Конец первой мировой войны, Октябрьская революция, трудный драматический период становления Советской власти, коллективизация, Великая Отечественная, первые послевоенные годы. Менее чем за полтора часа экранного времени мы вместе с героями фильма переживаем долгий — длиною почти в полвека — отрезок исторического пути, на котором было столько крутых поворотов, нелегких подъемов, достижений и утрат, горя и радостей, что их с избытком могло бы хватить не на одно столетие какой-нибудь более спокойной эпохи. Заметьте, «Тепло твоих рук» — не фильм-эпопея, где допустимо практически неограниченное количество действующих лиц и сюжетных сцеплений, не многосерийный кинороман... Авторы картины

до предела ограничили место действия, никогда не уводят нас дальше окрестностей глухого гурийского селения, что лежит в долине, отделенной от остального мира цепью высоких гор. Столбовая дорога Истории с ее ветром Времени, вихрями глубинных социальных перемен... разве может она свернуть в эти-то места?!

Нет «столбовой дороги»— есть небольшое село (частица необъятной страны!), есть горсточка его жителей (частица народа!), дом бедняка Ясона и двор вокруг, про который жена Ясона — Седония (в сценарии —Эсма) однажды скажет: «Все, что делалось на белом свете, все прошло через этот двор». И скажет чистую правду!..

Прихотлива человеческая память. К старости сохраняет она обычно только самое важное, самое драгоценное из прожитой жизни. Так же — и у Седонии. В восемьдесят с лишним лет — такой впервые появляется на экране героиня картины — многие воспоминания стерлись, угасли. Но многие живы, словно случилось это вчера... Фильм, начатый с конца, очень скоро и непринужденно легко возвратится к истокам, чтобы одно за другим вернуть из прошлого главные события.

...На краю селения, под обрывом, есть источник чистой родниковой воды. Сотни и сотни раз спускалась к нему Седония, наполняла до краев тяжелый кувшин, возвращалась домой по узенькой, прилепившейся к крутизне тропинке. Нынче осилить знакомый путь для нее уже непросто. А ведь было время...

...Совсем юная Седония бежит по склону к источнику. Снятые рапидом кадры замедляют движения девушки, подчеркивают их плавность и грацию, остраняют зримую игру воображения. В мыслях Седония вновь переживает ту счастливую пору, когда ей было всего-навсего шестнадцать, а статный улыбчивый Ясон неуклюже, но с отчаянной настойчивостью ухаживал за своей будущей женой, нимало не обижаясь на брань и тумаки ее сварливого деда.

Мелькнуло видение — и растаяло в памяти, сменившись новым. Теперь Седония — уже молодая женщина, у нее пятеро детей: дочка и четыре сына. Старшему, Афрасиону, лет двенадцать, младший — еще в люльке. Идет большая война. Ясон служит в армии. Дом без хозяина, хозяйство без работника, жена без мужа... Тяжкий труд, бедность (одна коза на двоих с соседом Сипито), тоску одиночества — все вынесла Седония. А сколько еще предстояло ей пережить!

С первого взгляда драматургия С. Жгенти кажется отрывочной, фрагментарной, но эта фрагментарность — кажущаяся. Верно, отдельные сцены сюжетно разобщены, изложение, местами плавное, вдруг сменяется дроблением на короткие эпизоды, разделенные временными интервалами в несколько лет. Можно было бы счесть такую композицию сбивчивой, отрывочной в самом безжалостном смысле слова, не будь в сценарии четко прочерченной линии — равнодействующей его вовсе не разобщенных, а теснейше взаимосвязанных частей. Вспомним, что в заголовке литературной первоосновы картины стоит слово д у м ы. А могло ведь стоять и другое — рассказ, например. Так нет же, думы — что-то неотъемлемо личное, обращенное внутрь человеческой души, откровенное, как исповедь; нечто неуловимое и постоянно изменчивое, рожденное в столкновении реальности с вольной фантазией. Внешне странные и неожиданные несоответствия здесь допустимы — лишь бы сохранялось, не нарушаясь нигде, внутреннее единство, ощущение цельной картины событий и времени, увиденной глазами сопричастного им замечательно доброго и зоркого человека.

Сценарий обладал именно такой цельностью. Фильм сохранил ее лишь отчасти.

Убежден, что существуют произведения кинодраматургии, постановка которых несет в себе сверхзадачу, необычайно трудную для зрелищного искусства кино: например, задачу не показывать, а рассказывать историю. Убежден, что «Думы матери» — из числа таких трудных сценариев. Не разнохарактерность эпизодов — протяженных и подробных в начале, лаконичных, а иногда просто поспешных к концу — нарушает цельность об-

«Тепло твоих рук». Седония — С. Чиаурели

суждаемой сейчас картины. Различия, местами столь явственно расчленившие художественную ткань произведения, лежат глубже. Интимное, трогательно лиричное начало, связанное с самим образом Эсмы, с ее мировосприятием, как бы высвечивало изнутри любую ситуацию сценария. Даже самое обыденное событие часто возвышалось до уровня поэтического обобщения. Обладая сильным эмоциональным зарядом, это начало действовало как доминанта образных построений, требовавших для себя на экране эквивалентного пластического решения.

Экран предложил замену, далеко не всегда равноценную. Взгляд и з в н е сильно потеснил обещанный взгляд изнутри. Вместе с точкой зрения переместились и акценты, оттенившие в фильме чисто фабульные элементы. Емкость образная уступила главное место емкости информативной.

Режиссура картины постоянно как бы находится в поле действия двух соперничающих сил, поочередно одерживающих верх. Эстетика иносказаний, многозначная условность спорят с определенностью бытоописательных приемов. За прологом, о котором говорилось несколько выше, следует тщательно и неторопливо поставленная сцена возвращения домой дезертировавшего из армии Ясона. Слово т щ а т е л ь н о не скрывает в данном случае ни иронии, ни подвоха. Режиссерская работа постановщиков в самом деле отличается вниманием к деталям, к мелким и более заметным подробностям в оформлении места действия, построении мизансцен, в выборе таких актеров на эпизодические роли, от которых почти всегда удается получить максимум возможного. Изолированная ценность каждой отдельной удачи незначительна, но, сложившись вместе, они придают картине особую интонационную окраску, верно доносят своеобразие национальных характеров, быта Грузии.

...Любопытный и болтливый Сипито, случайно узнав, что Ясон тайком вернулся в село, конечно же, не удержался от соблазна сообщить «кое-кому» интересную новость, хотя и клялся здоровьем своих детей и собственным благополучием, что будет нем, как могила. В тот же вечер к Ясону и Седонии повалили гости — чуть ли не все мужчины деревни. Никто их не звал, но и не пустить тоже нельзя — закон гостеприимства нерушим. Сидят у очага беззаботный Сипито, серьезный и важный Тархан, один из немногих зажиточных хозяев в селе, столетний дедушка Терапо — почтенный возраст давно уже позволяет ему со спокойной усмешкой наблюдать за событиями. Мужчины говорят о политике. Сейчас это для них не просто пустые пересуды за стаканом вина: политика уже вмешалась в жизнь

«Тепло твоих рук». Дети Седонии — Лия Орбетели и Ираклий Манагадзе

и в самом близком будущем обещает вмешаться в нее еще решительнее...

...Ясон-то сбежал из армии... Т-а-к, значит, изменил правительству?.. Да никакого правительства уже нет, сбежало правительство... Большевики наступают всюду... А что они сделают, когда возьмут власть? Прекратят войну? Отдадут землю беднякам?.. Ну, вы не очень-то торопитесь — Англия, Германия признали «независимую» Грузию! Ну да, Тархан, признали. Стоя на сухом берегу, можно признать утопающего. Только ему там, в речке, легче ли от этого?..

То было время сплошного и мощного движения революции, движения, по-своему проявлявшего себя в разных местах страны, кое-где только начинавшей осознавать надвигающееся новое. Отраженное изображение этого процесса всегда неизмеримо сложнее, чем прямой показ. Оценивая «Тепло твоих рук» как произведение, раскрывающее некоторые существенные черты исторических перемен, принесенных Октябрем и затронувших жизнь к а ж д о г о человека, на примерах локальных, частных и одновременно обладающих свойством обобщения, следует без колебаний признать далеко не единичные удачи авторов на этом пути, включив сюда и только что рассмотренный эпизод.

Удачно монтируется в этот ряд и небольшая новелла, отсутствовавшая в первоначальном варианте сценария: посещение дома Ясона солдатами, тоже решившими самовольно вернуться в родные места. Здесь время отметить еще одну интересную особенность режиссуры и драматургии фильма. Отдельные ситуации, намечающиеся как драматические, неожиданно взрываются изнутри комедийным акцентом. Через смешное выявляется м н и м ы й драматизм и п о д л и н н а я нелепость положений.

...Четверо заросших щетиной и оттого еще более грозных мужчин в военной форме и с винтовками появляются у калитки дома, в котором скрывается дезертир. Такое могло бы послужить завязкой событий с самыми драматическими последствиями. Могло бы — случись это, скажем, годом раньше. Сегодня же опасность миновала. Солдаты никого не ищут, они сами боятся, что их найдут. Первые слова, с которыми обращается к насмерть перепуганному Сипито один из вояк, содержат предложение... купить винтовку; первый выстрел из этой винтовки убивает... курицу. Курицу зажарят, запьют вином, и с песней двинутся к себе по домам бывшие солдаты. Бывшие, потому что война, на которую их гнали, окончена, а свое оружие они оставили на память хорошему человеку. И Сипито обалдело смотрит им вслед, чуть согнувшись под тяжестью четырех

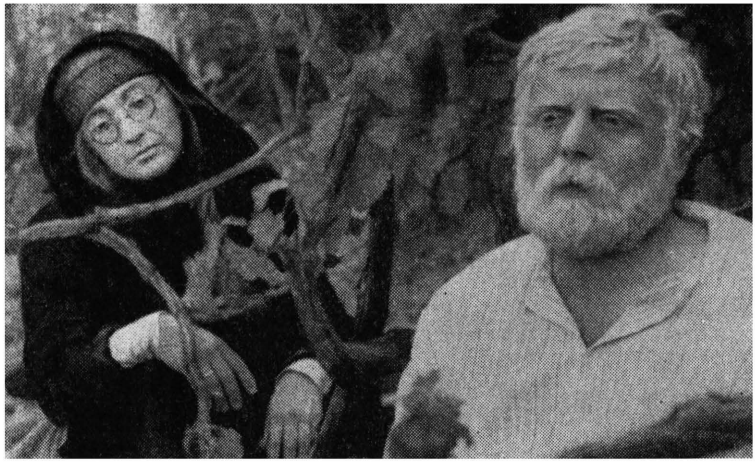
«Тепло твоих рук». Седония (слева) — С. Чиаурели

винтовок. Драматизм ситуации остался в прошлом, а с прошлым люди, как известно, расстаются смеясь...

В той части фильма, на которой до сих пор было сосредоточено наше внимание (кстати, почти треть от общего — не много ли? — времени картины), обнаруживается и существенный изъян — сказывается уже отмеченная склонность авторов картины к описательности. Образ Седонии, задуманный как постоянный эмоциональный фокус произведения, здесь даже еще не начинает складываться. Произошло так, наверное, еще и по причинам, вытекающим из особенностей актерской характеристики Софико Чиаурели, выполняющей в фильме задачу чрезвычайной сложности: сыграть Седонию — от девочки до глубокой старухи. Актриса больших и неоднократно подтвержденных творческих возможностей, Чиаурели предпочитает д и н а м и ч е с к и е средства ведения роли. Яркая внешность, активный темперамент, резкая и точная пластика жестов — такие качества требуют действенной драматургии, контрастов, а не полутонов, поступков, а не созерцательной самоуглубленности, немедленного самовыражения, а не лирических ретроспекций. Между тем, в фильме Седония до поры до времени мало вовлечена в сюжетное развитие — и характер долго остается нераскрытым в его полноте.

Только на изломах повествования, в обстановке напряженности и драматизма по-настоящему вспыхивает талант исполнительницы главной роли, и тогда же набирает силу важнейший мотив картины: тема материнства, самоотверженной материнской любви — одной из тех ценностей, что вечно спасают мир, утверждая в нем добро.

Нет и не может быть сил, способных преградить путь матери, спасающей своего сына! Когда Афрасион, вырвавшийся из рук врагов, поднявших в округе мятеж против новой власти и решивших расправиться с вожаком деревенского комсомола, прячется в родном доме, а дом окружают преследователи, кажется, что гибель старшего сына Седонии неминуема. Сейчас взломают дверь, ворвутся, растерзают парня — неоткуда ждать помощи. Что может женщина (слабая — так, кажется, говорят в подобных случаях) противопоставить силе оружия и жажде убийства? Гневом и тревогой горят глаза Седонии. На крупном плане глаза ее буквально заполняют кадр; крик и мука, мгновенная растерянность сменяются в них ясной решимостью. Тогда из раскрытого окна дома, под ноги рвущихся внутрь вооруженных мужчин летит одежда Седонии — кофта, платок, нижняя юбка... Теперь входите, если сможете! Не смогут! Есть вековой народный обычай — уважать женщину, есть почтитель-



«Тепло твоих рук». Седония — С. Чиаурели, Ясон — Гр. Циташвили

ный страх перед лицом ее благородной одержимости. Ты победила, Седония!

Так оживают на экране памятные строки из сценария: «не может человек, даже озверевший, растоптать ногами то самое чистое и святое на земле, что называется матерью, женщиной...», так образ грузинки Седонии обретает черты внутреннего родства с романтической героиней горьковских «Сказок об Италии», с эпическим образом Толгонай у Айтматова.

Опорное качество, определившее своеобразие и художественную убедительность фильма «Тепло твоих рук» в его наиболее удавшихся местах, заключено именно в слитности лирического и эпического начал. Там, где нет этой слитности, возникает плоская иллюстративность, теряется последовательное воплощение художественной идеи.

Например, убийство Афрасиона, агитирующего односельчан вступать в колхоз, не оставляет впечатления тяжелой утраты, потому что нам не дали возможности воспринять этого симпатичного юношу как л и ч н о с т ь. Просчет обидный. Ведь Афрасион — из того нового поколения, что жадно впитывало идеи нашей революции, защищало Советскую власть на самых трудных рубежах, самоотверженно строило новую жизнь. И для такого образа не нашлось нужных красок...

Гораздо острее воспринимается смерть другого сына Седонии, Левана, обозначенная на экране лишь похоронкой в запечатанном конверте и скорбью на лице матери. Здесь впечатление усилено воспоминанием. Воспоминанием о том, как в солнечный июньский день вез Леван свою мать в кабине грузовика и обсуждали они его близкую свадьбу. Но их разговор на полуслове оборвался набатным звоном, возвестившим начало войны...

Жизнь человека не может быть по-настоящему красива, если не восприимчив он к красоте мира, в котором живет. Тема прекрасного вводится в фильм не нарочито, но она очень важна для понимания гуманистического смысла произведения. Красивы горы, окружившие живописную долину, в которой раскинулось селение; мелодичны и задушевны народные песни — без них в Грузии немыслимы ни праздничное застолье, ни работа, ни любовь; прекрасны, как творение искусства, деревянные люльки, что так заботливо вырезает умелец Ясон для своих и чужих внуков и детей. Зачем разрисовывать люльку, зачем тратить столько сил на изящную резьбу? Так ведь люлька — первое впечатление новорожденного, она обязательно должна быть красивой! Красота и добро рядом идут — так поясняет мастер смысл своего кропотливого труда...

Неиссякаемым источником красоты и добра

предстает в фильме и животворная красота материнского чувства.

Ценность нравственного итога, к которому, хотя и не всегда последовательно, но честно и определенно подводят нас авторы, заключена в осознании жизни Седонии как человека не только замечательной, но и счастливой судьбы. К такому выводу приходишь исподволь, сопоставляя скорее не факты сюжета, а впечатления от увиденного. При этом немного жаль, что создатели картины, не доверяя не то себе, не то зрителю, ввели явно лишнюю и банальную сцену, собрав в доме Седонии суетливую и неестественно веселую компанию, столь многочисленную, что родные дети Ясона и Седонии в ней просто потерялись. Длинный стол, уставленный едой и вином, беготня ребятишек под дождем, стопкадр, воспроизводящий традиционную композицию семейной фотографии... Выглядит все это неуклюже, особенно после предшествующей сцены — смерти Ясона.

...Ясон умирал светло и спокойно. Сидя на теплой весенней земле, уже готовой плодоносить, он разминал в руках комки мягкой почвы, а за его спиной стелилась старая виноградная лоза — за ней Ясон ухаживал всю жизнь; рядом была жена — Ясон всю жизнь любил ее... Последние его слова были шуткой, грустной, конечно, но искренней, не вымученной, как и жизнь, которую он прожил. Да разве могла Седония быть с ним несчастной!

Она была счастлива, эта женщина, знавшая любовь, родившая на свет пятерых детей, встречавшая в жизни и радостное и горькое — одно без другого не бывает...Помните, как показан в фильме День Победы... Было пасмурно, хлестал косыми сильными струями дождь, Ясон и Седония, сгорбившись под брезентом в повозке, перебирались через речку вброд. Тут и крикнул им с мостика Сипито добрую весть. А дождь все не переставал, и было непонятно, что это стекает по щекам старой Седонии — вода ли, слезы ли... И если слезы, то какие? Кто же знает! Может быть, слезы одной матери смешались тогда со слезами всех матерей, дождем излившимися на еще горячую от вчерашней битвы землю...

Тепло твоих рук — это твое тепло, Седония, и еще — материнское тепло Родины, ведь люди мыслят вас вместе. Верно: никогда не будет тебе конца и пребудешь ты в этом солнечном мире так же бесконечно, как сама жизнь!

Тем более огорчает...

Даль Орлов

«У нас на заводе». Сценарий и постановка Л. Аграновича. Операторы А. Шеленков и И. Чен. Художник Е. Черняев. Композитор М. Зив. Звукооператор Н. Калениченко. «Мосфильм», 1971.

Попробуйте, дорогой читатель, когда доведется пережить минуту душевного подъема, искренне и страстно воскликнуть: «Добрый вечер, облпотребсоюз!» Или: «Здравствуй, дорпрофсож!» Или: «Спасибо, ОРУД!» Или: «Прощай, ПТУ!» Или что-нибудь еще в том же роде. Если вам удастся произнести такие аббревиатуры искренне и страстно, то вы, несомненно, Кин, вы гениальней Мочалова в роли Гамлета, вы больше, чем Смоктуновский! Им-то не приходилось решать подобные «творческие задачи», ибо кто доверит выражение живых человеческих чувств не словам, а... сокращениям слов!

В фильме «У нас на заводе» такой опыт произвели. Там в самом начале юная героиня один, а потом и другой раз восклицает: «Прощай, ПТУ!» Разумеется, получился результат, который можно было предвидеть.

...Девушка окончила профессионально-техническое училище и счастлива, что теперь она не просто ученица, а человек вполне самостоятельный. Чему ее научили в ПТУ, которое, судя по радости расставания, успело ей надоесть до чертиков, можно только догадываться. Но вот культуре выражения своих эмоций не научили точно. Стоило героине дважды провозгласить «Прощай, ПТУ!», а потом еще с гимназической экзальтированностью обра-

титься к подъезду «Женского общежития № 2»: «Здравствуй, мой новый дом!», как вы сразу начинаете чувствовать, что камертон, на который настраивается эмоциональный ряд фильма, заметно фальшивит...

— Какие мелочи!— возразят мне.— Надо в суть смотреть, в характер конфликтов, в глубину проблематики.

Давайте смотреть.

В самом деле, разве не бывает, что ценное изобретение, затянувшееся со своим завершением из-за очередной инженерной недоработки, снимают с производства? Бывает...

Разве не бывает, что главный конструктор завода — против продолжения работ, а рядовые рабочие — и молодые и кадровые — вместе с директором — за? Тоже бывает...

А неужели не бывает, что девушка, окончившая ПТУ и ставшая, как говорится, на самостоятельный жизненный путь, запуталась, не разобралась в пестрых сложностях жизни, начала плохо работать, прогуливать, увлеклась пареньком и — простите за упрощение тонких материй — забеременела и родила? И это бывает...

Встречается, увы, и такая ситуация, когда отличного по своим задаткам человека, умельца с золотыми руками губит водка, коверкает ему здоровье, ломает жизнь, усаживает на скамью подсудимых...

Да, подобное, вне всяких сомнений, бывает, происходит, встречается, случается. Но разве не верно, что собранное в фильме, все это может стать произведением искусства, о котором скажут, что оно отражает жизнь в ее реальных противоречиях, а может и не стать?

Мне кажется, что с фильмом «У нас на заводе» произошло последнее.

Огорчение от этого тем более сильное, что создатели картины взялись рассказать едва ли не о самом главном из круга жизненных проблем, лежащих в центре внимания современного советского искусства. Ведь в фильме действуют люди, которые должны нами восприниматься как представители рабочего класса. Знакомясь с ними, с их трудом, бытом, их заботами, отношениями в общественной и личной сферах, зритель обязательно должен извлечь из увиденного то существенное, что кардинальным образом характеризует облик нашего сегодняшнего общества в целом, что позволит острее почувствовать и понять важные процессы, в нем происходящие, через сложное, пестрое сплетение частных судеб и конфликтов ощутить тенденции ведущие, все определяющие.

Формально откликнуться на призыв рабочих «расскажите о нас», значит погубить все дело. Тут особенно нет места упрощенчеству, тут нужны краски чистые, интонации точные, рожденные чувством глубоким, мыслью верной, значительной. Успех может быть достигнут только при таком отношении к этой теме, когда обращение к ней осознается художником как его жизненная необходимость.

Нет такого отношения, то лучше и не браться за тему.

Нет такого отношения — разочарование зрителя неизбежно.

Тема эта так важна для общества, для естественного и здорового развития нашего искусства, что как невнимание к ней, так и легкомысленное отношение к ее реализации равно должны быть оценены как непростительные.

Так сегодня, так будет всегда.

Потому что «рабочая тема» — не мода, не кампания. Она для нашего искусства — постоянный поиск, источник вдохновения, свидетельство нерушимой связи с основной движущей силой социалистического развития всей страны, всего народа — с рабочим классом Страны Советов.

Имея в виду эти общие, принципиальные соображения, вернемся к фильму «У нас на заводе». Соотнесем его с очерченными критериями, разберемся в его особенностях конкретно, по порядку...

Ход рассуждений нам облегчает и откровенно умозрительный характер произведения: уловить принципы его построения нетрудно. Собственно, перечисленные выше сюжетные завязи и составляют фабульную схему фильма. Между собой линии действия порой перекрещиваются, чаще — сосуществуют параллельно, устремляются в разные стороны...

«У нас на заводе». Нина Борзунова — Н. Беспалова, Женя Аниканов — Е. Данчевский

Итак...

Технический прогресс. Новаторы и консерваторы

В самой постановке вопроса улавливается нечто знакомое, не правда ли...

Однако думать так — значит грубо ошибаться. Автор (сценарист и постановщик картины «У нас на заводе» — одно лицо) решает старую, давно знакомую коллизию по-своему.

У него есть новаторы, но нет консерваторов. Какой же, судите сами, консерватор главный металлург завода Гаврилыч (Н. Граббе), запрещающий варить легированную, сверхпрочную, по особому рецепту сталь на старой печи, на которой работали еще во время войны и которую совершенно случайно не успели разобрать! Почему, кстати, директор не знал, что печь не демонтирована, сказать трудно — это все-таки сооружение заметное, видное издалека... Но это к слову.

«Взорветесь, выброс будет — кто в тюрьму пойдет за вас?— резонно спрашивает Гаврилыч молодого сталевара Старкова (В. Соломин) и пенсионера, Героя Социалистического Труда, бывшего сталевара Полухина (П. Константинов), — как дети, честное слово, забавляются!»

И он прав, Гаврилыч, потому что, как известно, охрану труда и технику безопасности не в газете «Труд» придумали — это неотъемлемая принадлежность социалистического способа производства. Так что ни один здравомыслящий человек обвинять Гаврилыча в консерватизме в этом споре не станет.

Поначалу сильно сопротивлялся новому главный конструктор завода. Изготовление экспериментального образца судна на воздушной подушке затянулось на годы, и вот он принял решение распустить конструкторское бюро во главе с инженером Шошиным (В. Ковалев). Но, как говорится, на то и главный конструктор, чтобы директор не дремал. Директор завода Афанасий Дмитриевич (П. Чернов) приказ о прекращении работ не подписал, а разрешил их продолжить, разрешил даже варить сталь на старой печи, продемонстрировав таким образом не столько прогрессивность, сколько смелость, граничащую с безответственностью. Главный конструктор в своем консерватизме стойкости тоже не проявил и в скором времени, к концу фильма, уже сам просил директора выделить дополнительные средства для судна на воздушной подушке, поскольку уж больно хорошие ребята его делают.

Кто же тогда мешает Шошину и его единомышленникам? Поверьте, читатель, что если вы

даже дважды, как я, посмотрите ленту, то все равно таких не найдете. Тут, право, какое-то недоразумение произошло. И оно без особого труда, легкими усилиями нескольких товарищей было быстро ликвидировано...

Что говорить, трудно приготовить хороший драматургический обед на вялом огоньке недоразумения!

Борьба нового за свое место в жизни никогда не проходит гладко. Проведение крупного эксперимента в условиях десятилетиями отлаженного производства всегда связано с осложнениями. Всегда найдутся горячие сторонники у новаторов, но смешно думать, что сторонниками будут все. Причем отдельные люди могут сопротивляться новому не только в силу особой своей нелюбви к переменам. И скорей всего не из-за этого. У них найдется немало веских, чисто деловых аргументов, опровержение которых потребует и ума, и знаний, и терпения. Сколько возникает неожиданных поворотов мыслей и чувств, сколько неповторимых нюансов, когда в спор вступают личности, сталкиваются характеры и жизненные позиции.

Однако ничего такого не произойдет, если драматург заскользит по поверхности, если острый конфликт, заявленный им поначалу, обернется легким недоразумением, глянет на зрителя вполне добродушным ликом...

Но, может быть, в фильме «У нас на заводе» автор предпочел сосредоточить внимание на раскрытии только внутренних, чисто творческих трудностей, которые переживает молодой инженер Шошин? Это ведь тоже для нас интересно, и намек на возможность такого решения дается еще в самом начале картины. Отодвинув в сторону шахматишки, которыми он баловался под скульптурным портретом Нила Федоровича Полухина с самим Нилом Федоровичем Полухиным (этот старик наделен исключительной способностью оказываться рядом с другими персонажами именно тогда, когда им трудно), Лев Шошин лаконично вскрывает первопричину своих конструкторских затруднений: «Собственная дурь!.. Сам виноват...»

Логически рассуждая, дальше можно было ждать от автора анализа причин неудачи его героя, попытки разобраться в индивидуальных качествах молодого инженера. Но не цепляйтесь к словам Шошина — повиснув в воздухе, они бесследно растворятся, как легкое облачко на чистом небосклоне.

Каков внутренний мир Шошина, какая сидит в нем «дурь», почему его гложет комплекс вины, вы никогда не узнаете. Он пройдет по фильму с загадочно огорченным лицом, скрываясь от глаз зрителей именно в те моменты, когда его присутствие им было бы всего интересней, пройдет как персонаж, ничем не примечательный, ничем не запоминающийся.

Но хватит о Шошине. Есть в картине другая фигура, которой доверено оживлять экран, когда выдыхается сугубо производственная линия фильма. Я имею в виду упомянутую выпускницу ПТУ, прехорошенькую Нину Борзунову с ее непростой лирической историей.

Проблема воспитания молодежи. В хорошем заводском коллективе человек, попавший в беду, не останется одиноким

Радостно попрыгав на столе в «девчачьем, девчоночьем» общежитии ПТУ, Нина переселилась в женское, заводское. Это, естественно, повлекло за собой определенные последствия. Так, например, теперь ей никем уже не возбранялось позже приходить со свиданий с рабочим пареньком Женей Аникановым (Е. Данчевский). Стало посвободнее.

Кстати, молодой Аниканов, партнер Нины по вечерним прогулкам, тоже останется для нас, зрителей, фигурой вполне загадочной. Парень вроде бы смелый (как лихо он раздвинул плечом шеренгу гитаристов, когда они вздумали преградить ему дорогу!), он тем не менее просит отца похлопотать об отсрочке от армии. И искренне восхищаясь трудолюбием и талантом токаря-универсала Кудлая, спокойно прогуливает работу, предпочитая валяться на прибрежном речном песочке... Но, видимо, он все-таки человек плохой, коли судить его по отношению к Нине Борзуновой. А некоторые вкрапления хорошего, надо понимать, были сделаны так, для «жизненности».

...Когда Нина приглашает его зайти к себе

«У нас на заводе». Полухин — П. Константинов, Старков — В. Соломин, Гаврилыч — Н. Граббе

в арматурный, он задает ей вопрос недвусмысленный: «А смысл есть?» Решив, видимо, что смысл есть, он заходит в арматурный, прервав эффектные, «на зрителя», манипуляции девушки со станком.

Подобные истории хорошо не кончаются. И вот уже Нина и Женя, запасясь пол-литрами, развлекаются в рабочее время на берегу могучей реки. Приятель Жени и подружка Нины тоже здесь. Молодое буйство играет в них, и они скачут вокруг костра, причем Нина скачет, сами понимаете, лучше всех. После этого приятель Жени, который называет работу «бодягой», двинул Нину Борзунову по лицу гитарой. На незамутненном печалями юном лице ее, как следствие морального падения, появились первые кровоподтеки и ссадины. И тут-то получив столь неожиданный удар (читай: судьбы), девушка сразу догадывается, что Женю она совсем и не любит. И будучи существом прямым и открытым, тут же ему распухшими губами об этом и сообщает. А Женя пьян-пьян, но сообразил: «И кто ж ты тогда получаешься?»

Сообразив же все это, Женя по прошествии определенного числа лунных месяцев жениться на Нине отказался.

А пока в жутком экстазе, с разбитыми губами и сердцем Нина мчится на мотоцикле, обнимая пьяного Кудлая, и вот уже мы видим, как на всем ходу они сбивают переходящего дорогу мальчика.

Не бросайте же в того камнем, кто станет вас уверять, что водка и моральное разложение приводят к дорожным происшествиям!..

Падение — теперь уже в кювет — наносит на лицо героини новую порцию травм, и в таком виде она попадает в милицию.

В отделении наконец открывается причина столь ломкой внутренней организации Нины Борзуновой. В лицо старшины она резко бросает, что ни отца, ни матери у нее нет. Что она — детдомовская. Вот, оказывается, в чем дело! Была б не детдомовская, разве пошла бы она в ПТУ, разве увлеклась бы долговязым парнишкой, разве ходила бы на свиданки,

прогуливала, разве вскочила бы в коляску к пьяному водителю мотоцикла? Вот, оказывается, в чем, так сказать, «социальный казус» Нины Борзуновой: она — детдомовская!

Конечно, милицейский старшина в следующей же реплике отлично парировал Нинин выпад, воспользовавшись ее же приемом. «И я детдомовский!» — веско сообщает он.

Детдомовские, значит, тоже бывают разные.

Расценив роль девушки в совершенном преступлении только как роль свидетельницы, милиционер велел ей отправляться «домой по месту жительства».

Но Нина Борзунова с этого момента разлюбила не только работать, но и ночевать в общежитии. Где она ночевала, на какие средства жила, одному богу известно. Не сумел у нее выведать этого даже проницательный старик Полухин, который среди многих своих достоинств имеет еще одно — он деятельный поклонник укрепления сердечно-сосудистой системы по методу новозеландского тренера Артура Лидьярда.

Так вот, однажды ночью он бежал трусцой вдоль квартала, бежал, как говорится, от инфаркта. Глядит — впереди идет Нина Борзунова. Он сразу же ее узнал: ведь у них в ПТУ он читал как-то лекцию о традициях завода, а она сидела в зале. Ну, узнал, сбавил темп, пошел рядом, под руку взял. Разговорились.

— Работаешь?

— Угу.

— Все в ажуре?

— Угу...

Пока угукали, подошли к общежитию № 2.

— Тут живешь? Это хорошо. Образцовое. Тебе сколько лет... Нина?

— И как зовут, помните?

— Память не отшибло покамест — ты ж самая бойкая там была в ПТУ, Нина. А сейчас вид у тебя, действительно... неважнецкий. Не болеешь?

— Что вы!

— Значит все в аккурате, рабочий класс?.. Или нет?

— Все просто замечательно, товарищ Полухин!

— Ну... желаю тогда... дорогой товарищ Нина.

Помог таким образом Нил Федорович заблудшему представителю рабочего класса и отправился восвояси, а Нина полезла в окно образцового общежития.

Дальше до конца фильма так им встретиться и не привелось. И правильно. Что толку от таких встреч.

Подруги по общежитию встретили Нину Борзунову сурово. Особенно одна распалялась, у которой трешка или пятерка из тумбочки пропала. Да и остальные были недовольны, что их разбудили в неурочный час. Что-то вроде намека на борьбу если не характеров, то темпераментов забрезжило на экране. Но ненадолго.

И вот уже окруженная своими юными товарищами по работе, бывшими однокашницами, Нина произносит: «Ребята, я прошу... Я больше не буду...»

И вот уже сварщик Аниканов-старший (В. Авдюшко)— младший отбыл все-таки в армию — подсел на лавочку к несчастной Нине, имея в виду тактично предложить ей поселиться у них в квартире.. Но до того как сделать столь ответственное предложение, этот добряк все же осторожно поинтересовался: «Скажи... ребенок — от Жени?»

Слава богу, оказалось, от Жени. А если бы нет? Век бы сидеть Нине Борзуновой на лавочке...

Последний кадр: Нина идет на зрителя, толкая перед собой детскую коляску и, поясняя, нам, не догадывающимся по своему исконному зрительскому скудоумию, чей это там новый корабль гремит на реке, просветленно произносит: «Наш! Нашего завода!..»

Так завершается иллюстрация второго тезиса фильма.

Водка — враг рабочего человека

Частично мы уже касались этого вывода, с неопровержимостью вытекающего из фильма.

Видимо, для того чтобы показать рабочую жизнь с емким многообразием и необходимой объективностью, автор через всю ленту тянет сюжетный мотив, прямо отвечающий постулату, только что подчеркнутому нами.

«У нас на заводе». Инженер — С. Коновалова, Старков — В. Соломин, Шошин — В. Ковалев

Токарь-универсал Кудлай (Н. Волков) из породы тех умельцев, которым ничего не стоит блоху подковать. Недаром о Кудлае ходят на заводе легенды. Недаром за его умельство люди даже прощают ему неодолимую тягу к спиртному, а если и не совсем прощают, то смотрят на нее вполне снисходительно, ничего решительного не предпринимая для того, чтобы отвратить любимца Кудлая от зеленого змия.

Это о Кудлае Аниканов-младший глубокомысленно замечает: пьяный проспится, дурак никогда. Тут в подтексте чувствуется: пей, да дело разумей!

А дело Кудлай разумеет. Вы только посмотрите, какой он симпатичный у своего станка, коли ему удается до станка добраться. Как с полуглаза он дает советы инженеру, и тот мгновенно с ними соглашается. Как по-отечески обнимает он за плечико малоопытную станочницу и с добродушием волшебника, рассказывающего сказочку, поясняет ей доходчиво и умело, в чем была ее ошибка.

Большой эпизод, кажется прямо перенесенный в эту ленту из научно-фантастического фильма, развернут у Кудлая дома. Дочка пришла из школы, и входная дверь, которая только что не открывалась перед чужим человеком, на этот раз распахнулась сама — узнала, значит. Сама включилась и радиола и запела: «Я ехала домой, я думала о вас...» Сама зажарилась яичница, и механическая рука выставила ее перед девочкой; сами собой открываются створки окон, крышка пианино, дверца секретера. Малышка в неурочное время побежала во двор — бдительный крючок выскочил из стены и ухватил ее за юбчонку. Вот это, брат, техника! И все Кудлай сделал.

Мера допустимого преувеличения в этом эпизоде настолько нарушена, что пока его смотришь, никак не можешь взять в толк: всерьез с тобой разговаривают или шутят. Ведь для того чтобы все эти бесчисленные приспособления соорудить в одной частной квартире, по соседству надо было, как минимум, возвести многоэтажный корпус, набитый счетно-ре-

шающими устройствами. Но, оказывается, показано это всерьез. С единственной целью убедить: вот какой у нас Кудлай, вот какой Эдисон, жаль пьет только!

А как он пьет с дружками, тоже показано, и как сквозь стеклянную дверь проходит окровавленный, тоже, и как мотается пьяный на мотоцикле по ночным дорогам, чтобы проветриться, показано тоже.

Но трезвый ум зрителя неотступно точит недоумение: а может ли такой запойный алкоголик хорошо работать, изобретать головоломные штуки и даже пользоваться несомненным авторитетом в коллективе? Ведь именно к нему обратился за помощью Шошин, когда понадобилось изготовить уникальные шестерни для редуктора многострадального судна на воздушной подушке.

Но по всем видимым данным, Кудлай достиг уже так называемой второй стадии алкоголизма — энцефалопатической. В этом вопросе вы можете стать таким же специалистом, как и я, если прочитаете в журнале «Наука и жизнь» во втором номере за этот год беседу с заслуженным деятелем науки РСФСР, профессором кафедры психиатрии Первого Московского медицинского института В. М. Банщиковым. «Второй стадии алкоголизма, — рассказывает В. М. Банщиков, — присуще и снижение высших эмоций — человек совершает неэтические поступки, но раскаяние по поводу совершенного носит поверхностный характер. Нарушается и способность к запоминанию. Это во многом связано с затруднением концентрации внимания, с неспособностью психики к нагрузке. Наблюдаются интеллектуальные нарушения — человек больше не может выполнять сложную работу, требующую серьезного продумывания» (разрядка моя.— *Д. О.*).

Таким образом, наука утверждает, что если человек пьет, то дело он вроде бы уж разуметь не в состоянии.

Правда, и на этот раз оправдывается правило: сколько веревочке ни виться, а конец будет. Уникальные шестерни Кудлай запорол! Впервые у него не получилось. Но этот факт проходит пока никем не замеченным. Может быть, потому, что Кудлай тут же в состоянии сильного опьянения совершил преступление и оказался за решеткой. Кто за него доделал шестерни — неизвестно. Но доделал. Судно на воздушной подушке под названием «Сормович» (увидев на борту эту надпись, мы не без трепета душевного узнали, о жизни какого замечательного производственного коллектива рассказывал, оказывается, автор) пошло. К сожалению, мы, подготовленные предыдущими картинами заводской жизни, открывшейся перед нами, как принято говорить в таких случаях, преимущественно с негативной стороны, созерцая трюк «Сормовича», невольно думаем—не шутят ли опять с нами, не экспонат ли это из квартиры Кудлая?! Вот как сильна власть над сознанием зрителя иных плохо придуманных, а вернее, надуманных эпизодов!

●

Мы коснулись нескольких тем, которые легли в основу содержания фильма «У нас на заводе». Темы серьезные, нужные, злободневные. Каждая могла бы стать основой для глубокого художнического исследования. Здесь они собраны вместе. И не только они! Сколько еще «подтем» и «темок» возникает по ходу фильма. Возникает и бесследно пропадает, не находя опоры в художественной ткани произведения. Они как бы расталкивают друг друга, наступают одна другой на ноги и не могут выявиться глубоко, полно, самостоятельно.

Порой дело принимает даже курьезный оборот.

В фильме существует персонаж, который не появляется в кадре: доктор Мальцев. О нем неоднократно упоминают и главные действующие лица и эпизодические. Упоминают с восторгом, с поклонением — одного Мальцев спас от смерти, другого наставил на путь истинный, с третьим на общем топчане в войну лежал. Бывший отличный слесарь, он стал потом замечательным хирургом. Но по разговорам судя, Мальцев тяжело болен. А затем мы узнаем, что он умер. К тому же известно, что в тяжелейшем состоянии находится и тот мальчик, которого сбил на дороге пьяный Кудлай.

И вот на экране — похороны. Кого хоро-

нят, сразу спрашиваете вы себя, мальчика? Нет. Действие перебивается эпизодами-воспоминаниями присутствующих у гроба персонажей, в частности, Аниканова-старшего. И в этих воспоминаниях, относящихся к военным годам, когда и он сам и доктор Мальцев были мальчишками-ремесленниками, а Нил Федорович Полухин был у них воспитателем, с такой безграничной теплотой и признательностью говорится о Ниле Федоровиче, что невольно пугаешься — уж не он ли... Нет, не он и не мальчик, а тот самый Мальцев, которого мы так и не смогли полюбить горячо и беззаветно, поскольку, в отличие от героев фильма, знакомы с ним только понаслышке, лежит в гробу и ждет, что и мы, зрители, оплачем его безвременную смерть...

Но нам просто невозможно настроиться на общую волну: мы-то Мальцева ведь не знали. Даже не видели. И потому только со стороны, безучастно смотрим на церемонию похорон, без всякой сюжетной необходимости введенную в фильм.

Вот какая получилась щепетильная ситуация, и все из-за того, что слишком много неизвестных приходится зрителю держать в уме.

При столь явных драматургических огрехах и прорехах отпадает надобность в специальном анализе актерских работ или режиссерских решений. Актеры оказались здесь поистине неинтересны, но и трудно показаться иначе в таком материале. Что же касается режиссера, то в его бое со сценаристом я бы даже присудил победу по очкам последнему...

●

Само стремление похвально, говорили древние. Очередная попытка поставить фильм о рабочих сама по себе очень отрадна. И очень жаль, что она не удалась.

В самом деле, есть ли у зрителя более острая, более насущная потребность, чем потребность в ярких произведениях, посвященных сегодняшнему дню, современности! Живая необходимость в такого рода произведениях литературы, театра, кинематографа настолько бесспорна, что еще раз говорить о ней, значит в который раз повторяться. Но повторяться нужно, чтобы, по словам Л. Толстого, «повторением брать свое». Брать свое, наше, всем нам нужное.

Некоторое время назад общественность забила тревогу: жизнь рабочего класса, характеры, судьбы, проблемы людей, связавших свою жизнь с производством, с умножением народного блага, материального достояния страны, стала занимать в искусстве далеко не то место, которое ей подобает, которого она достойна по праву, учитывая роль, значение рабочего класса, этой движущей силы, обеспечивающей рост производительных сил, быстрый прогресс в деле построения коммунизма. И это после многих побед, одержанных искусством социалистического реализма именно на данном тематическом плацдарме!

Было предпринято немало организационных усилий, чтобы изменить сложившееся положение. И в итоге многие литераторы, режиссеры, творческие коллективы обратили заинтересованные взоры в том направлении, куда их обращали потребности времени. В текущих планах многих киностудий тема современности стала занимать куда более значительное место. Повысился удельный вес произведений и о рабочем классе. Да, количественно дело пошло на поправку. А вот что до качества, то здесь, конечно, предстоит еще сделать немало. Недавний фестиваль фильмов, посвященных жизни рабочего класса, состоявшийся в Горьком, продемонстрировал это весьма убедительно. Игровые ленты остались без призов. На фестивале, кстати, показывали и фильм «У нас на заводе», поставленный, как уже говорилось, по собственному сценарию Леонидом Аграновичем, который прочно зарекомендовал себя приверженцем острой современной темы — вспомните хотя бы его сценарий известной картины «Обвиняются в убийстве». В новом его сочинении — снова сегодняшний день. Снова молодежь. Снова современники, над делами, поступками, переживаниями которых нас призывают поразмыслить.

Но, странное дело, несмотря на то, что в фильме «Обвиняются в убийстве» в центр сценария была поставлена ситуация исключительная, крайне острая, мы узнавали на экране нашу жизнь, ее не заслоняли фигуры

четырех преступников, произведение дышало подлинной здоровой атмосферой сегодняшнего дня, в котором не должно быть места людям типа Концова, Суприкова, Шкутя, Васина.

То, что было в фильме «Обвиняются в убийстве» как бы действенным фоном, а если слово «фон» неудачно, то скажем так— не первоплановым двигателем действия, в картине «У нас на заводе» становится главным предметом рассмотрения, становится средоточием авторского внимания. А вот ощущения подлинности не возникает, вера в увиденное не появляется. Фальшью, как ржавчиной, покрыты, к сожалению, многие детали и конструкции фильма...

Произошло это по причине сколь простой, столь и сложной.

Знание определенной сферы действительности не есть простое знание фактов. Творчество предполагает умение их оценить, отобрать, художественно осмыслить. Только если автор не ограничится попыткой просто с л о ж и т ь произведение из результатов своих более или менее случайных, поверхностных наблюдений, а с о з д а с т его, глубоко проникшись делами, мыслями, сущностью устремлений тех, о ком он пишет, ощутив их заботы и тревоги как частицу собственной души и сердца, — только тогда он не окажется в плену банальностей, а откроет зрителю нечто новое в окружающей его жизни.

Все это не заклинания досужих критиков, это на самом деле вещи важные. Важные всегда.

Не менее важно и другое: чтобы неудачи и полуудачи, которые пока сопровождают попытки воплотить на экране тему рабочего класса, не отвратили кинематографистов от новых попыток продвинуться дальше и глубже на этом решающем тематическом направлении. А то и сейчас уже начинают раздаваться голоса: стоит ли рисковать, не лучше ли выбрать темку попроще, чтобы не искать в жизни героев и конфликты, а обрести их готовыми, в каком-нибудь, желательно с общепризнанной репутацией, произведении. Но это разговорчики для трусливых и малодушных. Для тех, кто к теме рабочего класса обращался не по зову сердца, не из любви к тем людям, которые трудятся в цехах современных гигантских социалистических промышленных предприятий, на стройках новых заводов и городов, не из интереса к их психологии, моральному облику, а только подчиняясь назревшей на студиях необходимости как-то заполнить графу в тематических планах: фильмы о рабочем классе.

Да, пока настоящих удач на этом плацдарме еще нет. Но раз поиски начались, придут и удачи. Обязательно придут. И как же велика будет наша общая радость, когда мы увидим наконец на экране подлинно современное произведение о новом поколении рабочего класса, выросшего при Советской власти, вобравшего в себя все то светлое и доброе, что принес с собой в жизнь социалистический общественный строй.

Такой фильм будет насыщен содержанием столь же сложным, сколь и жизнеутверждающим, столь же новым, сколь и необходимым миллионам зрителей. А в том, что он, этот фильм, появится, сомнений быть не может. Жизнь слишком богата сюжетами и характерами, ждущими своего воплощения на экране, чтобы можно было сомневаться в появлении художника, который сможет наконец по-хозяйски распорядиться этими богатствами. Сможет создать фильм, которому откроются сердца, который встретит всенародное признание.

По законам фантазии

В. Кичин

«Т е л е г р а м м а». Сценарий С. Лунгина и И. Нусинова. Постановка Р. Быкова. Оператор А. Мукасей. Художник О. Кузнецов. Композитор М. Меерович. Звукооператор Ю. Рабинович. «Мосфильм», 1971.

Не так давно в Москве появились удивительные часы. Они висят на фасаде Театра кукол, а если начинают бить, то на шумном Садовом кольце сразу становится тихо. Останавливаются троллейбусы, замирает пестрое стадо машин. Люди стоят и ждут, когда из резных домиков выглянут Медведь и Козел, Осел и Мартышка, когда Петух огласит столичные перекрестки мощным призывным кличем.

«Телеграмма». Тоша — Таня Гришина, Костя — Сережа Воинов

Люди на площади перед театром смеются, и этим же смехом начинается фильм «Телеграмма». Хорошим, радостным смехом. А потом какой-то толстяк в троллейбусном окне удовлетворенно подытожит:

— Хорошие часы!

И впрямь неплохие. Они не только отщелкивают быстротекущее время, но и дарят всем нам минуты детской радости.

Цену этой радости режиссер Ролан Быков знает очень хорошо. И он устраивает свое веселое представление, свой праздничный хоровод, свою пеструю елочную игрушку — свой карнавальный фильм. Он хочет, чтобы все — и дети и взрослые — объединились, смеясь весело и беззаботно, и получили незамутненную радость от доброй человеческой фантазии.

●

В давнем споре о «семейном» фильме «Телеграмма» вряд ли укрепит позиции сторонников этого странного «всеадресного» кинематографа.

Как и предыдущая картина Быкова, его новая работа не избежала ни известной азбучности, ни чрезмерной голубизны. Голубизну, впрочем, можно было бы считать едва ли не «профессиональной болезнью» детского кино — само появление на съемочной площадке представителей подрастающего поколения рождает у зрелых работников кинематографии умиление почти неотвратимо.

У Ролана Быкова, однако, это не «издержки производства»; определенная доля голубизны, так сказать, запрограммирована изначально и входит в эстетическую систему его фильмов. Быков иной раз ошибается в дозировке, увлекаясь, допускает перебор, но все же, надо отдать ему должное, выстраивает свой экранный мир целеустремленно, ставя перед собою вполне осознанные задачи.

Ракурс взгляда на жизнь — в искусстве точка отсчета.

Быков приглашает нас взглянуть на окружающее доверчиво, открыто, ожидая добра, только добра. И мир, утверждает он, обернется тогда к нам своей самой красочной стороной; пестрый и хлопотливый, мир будет тесен от хороших людей, в нем легко станет найти друг друга. Встретившись в начале картины, ее герои случайно встретятся потом в середине, и уж совсем случайно в конце. И никто этому не удивится — ни они, ни мы, зрители. Очень тесный, обжитой, знакомый, свой мир.

Одному из главных героев картины шесть лет. Другие, тоже главные герои картины, — постарше и учатся уже в седьмом классе.

«Телеграмма». Руслан — Егор Коган, режиссер — Л. Бердичевский

Что же, еще одна из вариаций на тему «ребенок открывает мир»? Она способна растрогать, но ведь не до бесконечности же можно к ней обращаться! Рецепт воссоздания детского мироощущения в подобных лентах слишком уж прост. В фильме «Телеграмма» его исчерпывающе формулирует эпизодическая героиня — детская писательница, с озорством и пародийной точностью сыгранная Риной Зеленой: «Мир ребенка — это какой-то особый, красочный, волшебный мир. Вспомните себя в детстве! Небо в детстве было значительно синее. Снег — белее. Деревья — зеленее...»

Небо в фильме «Телеграмма», и правда, синее. Сверкает белизной снег. Чистые краски простодушны и наивны. Налицо все признаки безмятежного киноэкскурса «в детство». Вначале так и воспринимаешь фильм, отмечая лишь изящество и точность некоторых мимолетных зарисовок, проходящих перед нами в карнавальном беспорядке, любуясь симпатичными детскими мордашками и, увы, без особого интереса следя за довольно вяло раскручивающейся сюжетной пружиной.

Фрагментарность, эскизность, этюдность. Вереница встреч; все новые персонажи входят в фильм, чтобы через минуту исчезнуть. Музейные экскурсоводши — целая галерея экскурсоводш. Пестрая клиентура в химчистке. Детская писательница. Мужчина с авоськой. Жених в трусиках. Невеста... Камера останавливает взгляд на всем, что встретится на пути. Вот конвейер пищащих кукол в ГУМе. Вот моряки, фотографирующиеся на набережной у гостиницы «Россия». Вот Снегурочка в кассе универмага с профессиональной деловитостью поторапливает медлительную очередь...

●

Сценарий С. Лунгина и И. Нусинова был для Ролана Быкова поистине находкой. Его герои — Тоша, Костя и шестилетний Руслан — разыскивают адресата телеграммы, случайно найденной в химчистке. «Поиски» — классический сюжетный ход, неисчерпаемые возможности которого открыты уже давно и не раз испытаны на практике. Герои ищут и по ходу дела встречают десятки людей. Каждый из встреченных должен быть нам интересен. Дело авторов и, разумеется, постановщиков — вдохнуть в случайные, казалось бы, эпизоды правду жизненных наблюдений.

Сам сюжетный ход может при этом исполнять служебную роль связки, «сцепки» между эпизодами, в которых и сосредоточен главный

авторский интерес. Нередко такое драматургическое построение делало фильм «концертом», цепью более или менее эффектных актерских «выходов», отменно развлекающих зрителя, но никуда не ведущих. И тогда фильм арифметически прост, сумма эпизодов не рождает открытий.

Однако в сценарии «Телеграммы» сюжетный ход не был всего лишь функцией. Драматурги нанизывали на стержень долгих поисков любопытные эпизоды-встречи — в химчистке, у старика, выпиливающего лобзиком лубочные складни, на репетиции школьного драмкружка, у старого генерала в отставке... Эти сцены, где много юмора и точных жизненных наблюдений, занимали львиную долю метража и составляли как будто плоть сценарного замысла. Но не были бесплодными и сами поиски. Таинственным адресатом телеграммы, героической Катей Иноземцевой оказывалась Тошина мама — самой неожиданной для нас и для героев фильма как раз и была эта встреча с самым близким Тоше человеком.

Из всего этого следовал естественный вывод о необходимости быть внимательным к ближним своим и о том, что еще немало удивительного и героического таится совсем рядом с нами. Вывод не нов, разумеется, если адресовать его зрителям с телеграфной прямолинейностью. Но в нем могла обнаружиться и новизна и действенная мораль, если бы он явился естественным итогом событий, плодом жизненных соков, бродящих в этом пестром и отнюдь не легковесном сценарии.

Смысл поисков — истинная идея, организующая сюжет,— состоит в том, что ребята ищут героев, подлинных героев своего времени. Увидеть их рядом с собою — значит по-новому увидеть жизнь.

●

Ролан Быков относится, по-видимому, к тем натурам, которые могут существовать только в самом стремительном темпе. Они делают много, хотят сделать еще больше и вовлекают в эту свою неуемную деятельность всех, кто попадает в их орбиту.

В «Айболите-66» Быков сыграл Бармалея. Это был, разумеется, совершенно неординарный Бармалей, невесть как вместивший в своем тщедушном теле огромное количество пакостной хитрости и злости.

В «Черепахе» он сыграл суетливую, хлопотливую и смышленую бабку. Сыграл на уровне трюка — этого нельзя описать, это нужно только видеть.

В «Телеграмме» он берет себе эпизодическую «малометражную» роль и играет ее просторно, откровенно наслаждаясь, успев за короткие мгновения создать образ, узнаваемый сразу.

И соратники по фильмам режиссеру нужны такие, чтобы умели и любили импровизировать легко и весело, чтобы играли радостно, чтобы без актерства не могли существовать. Рина Зеленая, Любовь Соколова, Юрий Никулин, Николай Крючков, Михаил Яншин, Николай Бурляев не любят современного экранного полушепота, играют откровенно и броско — именно этого и хочет от них режиссер.

И оператор ему нужен наблюдательный, мобильный, в совершенстве владеющий поэтическими секретами цвета. Нужен Анатолий Мукасей, который умеет снимать не только объективно существующие реалии, но и субъективное состояние души. Кадр всегда эмоционален: равнодушие, «холодный взор» здесь немыслимы.

На всем этом отпечаток неуемной натуры самого режиссера.

Атмосферой веселой, талантливой импровизации были приметны и предыдущие работы Быкова. Его фантазия часто ломает рамки сценария, она хочет быть абсолютно самостоятельной.

Нередко это ведет к обидным потерям. В фильме «Телеграмма» из сценария ушли многие симпатичные эпизоды; другие остались, но в сильно усеченном виде; многое смазано, произнесено скороговоркой, без ожидаемой броскости.

С озорством хороших пародистов авторы сценария придумали сцену в школьной драматической студии, где юный режиссер, старательно работающий «по системе», но не чуждый и «новейших течений», забавен до чрезвычай-

ности. Драмкружок репетирует в спортзале; там тренируются баскетболисты, там же протекает и разговор наших юных героев о Кате Иноземцевой — разговор, движущий основной сюжет фильма. Тройное параллельное действие рождает множество комических ситуаций — стремительный калейдоскоп изящных юморесок. Быкова эта сцена, по-видимому, мало вдохновляла: она уже была разработана во всех деталях, фантазии режиссера здесь делать нечего. И эпизод свелся к каскаду забавных, но вполне банальных гэгов.

Зато там, где у сценаристов только одна строчка: «В машине сидела невеста в белом платье и фате и курила в окошко»,— на экране возникает сцена, возвращающая нас к временам Великого Немого, когда актер в кино еще умел радовать виртуозной пластической выразительностью. Невеста в фильме похожа на рождественскую елку. Окутанная фатой, как серпантином, совершенно современная эмансипированная невеста, увиденная камерой как раз в тот миг, когда она вот так беззащитно и архаично счастлива.

Режиссерская фантазия в этом фильме воспламеняется мгновенно, импровизации множатся, подгоняя, подталкивая одна другую.

— Костя, — попросит Тоша. — Покажи доброго слона.

И Костя послушно закружится на одном месте, неуклюже переступая и бася:

— Я добрый слон, я люблю людей. Я очень добрый слон...

Это есть в сценарии.

В фильме появится еще и восторженный москвич, переполненный счастливым умилением; он размашисто зашагает навстречу доброму слону и завопит от полноты чувств: «Да-а-рагая моя-а столица-а!» Быков никому не уступит эту роль, сыграет ее сам, сыграет похоже и узнаваемо. Ну, конечно же, мы множество раз видели этого веселого человека с душой нараспашку — в какой-то праздничный день, в каком-то новом районе.

Песня сама собой перейдет в другую:

...И чтоб ни-кто не догадался,
Что эта песня о тебе...

И это будет новым взрывом фантазии: смешные трансформации популярной мелодии подарят нам в дальнейшем течении фильма еще несколько точных примет времени, воспроизведенных с изяществам и импровизационной свободой.

●

Фантазия сама по себе для кинематографиста — не роскошь, а предмет первой необходимости. Любой сценарий в процессе съемок претерпевает изменения, уточнения, и это естественно... Взаимоотношения со сценарием, предложенные Роланом Быковым в «Телеграмме», были бы в порядке вещей, если б, увлекшись созданием своего радужного, доброго и открытого всем сердцам мира, режиссер не упустил попутно нечто, на мой взгляд, весьма существенное.

Наши недостатки, как известно, — продолжение наших достоинств. Безудержная фантазия, удивляющая своей неожиданностью и абсолютной раскованностью — чуждой каких-либо границ, а порою и разумной меры,— эти художнические свойства Быкова все-таки приближают его последние фильмы к типу некоего «парада аттракционов».

Ближе всех к этой границе оказалась, по-моему, «Черепаха». Каждый эпизод там отрабатывался, исчерпывался полностью, большинство из них не сулило продолжения и не звало к глубинным раздумьям; мы любовались, забавляясь, и на том считали свою миссию исчерпанной. Лишь финал обращался к нашей активности.

В «Телеграмме» «сверхзадача» кинорассказа ощущается определенней, побочные сцены связаны с нею более прочно и потому реже кажутся вставными. И все же где-нибудь посреди наиболее бравурного эпизода мелькнет беспокойная мысль: о чем, то бишь, это мы? Ах да, дети ищут адресата. Выясняют подробности чьей-то судьбы, по всей вероятности, и типичной и интересной.

Вспомним: биография Кати Иноземцевой накапливалась в сценарии постепенно, урывками, фрагмент за фрагментом. В рассказах новых и новых персонажей вспоминались черты человека героической судьбы и, в глазах Тоши, Кости и Руслана, совершенно не-

заурядного. Потом, когда выяснится, что Катя — это привычная, хлопотливая, домашняя Тошина мама, это станет для них поистине открытием, и оно существенно перетряхнет все основы розового и беззаботного их детского мира. Он внезапно обретет многомерность, у него обнаружится прошлое, и в его таинственные, еще не до конца познанные глубины из сегодняшнего дня потянутся крепкие нити-корневища.

Для него, для этого финала, и задумано все. В нем должна быть высечена искра, призванная высветить нам нечто новое и в нашей собственной жизни.

И вот здесь недостаточная внятность темы поисков мстит фильму. Гэги слишком настойчиво требовали нашего внимания, наших эмоций и сопереживаний, скупые антракты между ними едва удовлетворяли нашу потребность передохнуть, а ведь именно в этих антрактах и являлась нам Катя Иноземцева: в сбивчивых рассказах ее бывших друзей. В результате фиксировались общие контуры, но ускользали подробности, живая плоть характера. Если разобраться, Катя так и осталась во многом незнакомкой—загадочной, хотя и, по-видимому, прекрасной. Тема «удивительного», которое «рядом», не успела по-настоящему созреть в чересчур бурном климате фильма.

«Открытие» в конце не становится откровением, и скорее сродни удивлению: мир-то как тесен! А это уже, как говорят математики, на несколько порядков ниже задуманного.

●

Впрочем, было бы несправедливо утверждать, что половодье режиссерской фантазии сыграло в фильме только роковую роль.

О том, что именно оно создает праздничную и очень добрую атмосферу, крайне важную для общего итога картины, мы уже говорили, и я не стану повторяться. О том, что для зрителя, не столь уж избалованного яркими и динамичными зрелищами, оно само по себе обаятельно — говорить излишне.

Наконец, оно не так уж неуправляемо. Если не считать ответвлений хаотических и случайных, рожденных чрезмерной щедростью, эпизоды, казалось бы, второстепенные, выстраиваются в достаточно стройную систему; их эмоциональный итог весьма существен. От них потянутся ростки темы куда более серьезной, чем та, что как будто обозначилась в начале картины.

...В морозной новогодней суете у метро «Динамо» у лотка с горячими пирожками утомленно и грустно питаются лукавые лисы и философические медведи — развеселые маски безмятежного карнавала. Немолодая Снегурочка заботливо поправляет шарф на шее пожилого Льва; тот поднимает маску — лицо благородного трагика, серьезное и усталое... Летучие отражения чьих-то жизней и характеров, судеб, совсем, быть может, не легких и не безмятежных. Но пирожок съеден,— и хлоп-хлоп! — по машинам! Пора работать. Снегурочек ждет Коньково-Деревлево. На дворе — Новый год.

И снова — снег значительно белее, а небо до чрезвычайности синее.

С грустноватым эпизодом у метро «Динамо», а еще отчетливее чуть раньше — в сцене «у старика со старухой», путями неисповедимыми и таинственными, как вся механика истинного искусства, вошло в фильм некое новое качество. В голубую идиллию проникли отзвуки событий, так до конца и не прояснившихся, но чем-то нас заинтересовавших. Событий, из которых сложены человеческие судьбы.

...Жили-были старик со старухой. Оба на пенсии. Старик выпиливал лобзиком песни-складни. Старуха пекла пироги. Тоша, Костя и маленький Руслан попадают в их пряничный домик, чтобы услышать очередную порцию рассказа про Катю Иноземцеву.

И слушают рассказ сбивчивый, в нем не все понимаем даже мы, взрослые зрители, а только испытываем характерное чувство, неизменно возникающее, когда встречаешься с чужой жизнью, с отголосками ее тревог и невзгод, простых радостей и скромного счастья. Чувство неисчерпаемости человеческой жизни, которую, собственно, нельзя пересказать, как ни старайся, а можно только прожить, пережить.

«Телеграмма». Руслан — Егор Коган, Костя — Сережа Воинов, Тоша — Таня Гришина, Иван Яковлевич — Н. Крючков

И хотя рассказ о Кате Иноземцевой в этом эпизоде по-настоящему не состоялся, слишком мало узнают о ней ребята из обрывочных воспоминаний, мы смотрим и слушаем рассказ о старике со старухой. Здесь «звездный час» Валентины Телегиной и Юрия Никулина, их отточенный «концертный номер» в фильме. И этот номер не проходит бесследно. Ощущение человеческих богатств, коими полон мир,— этот эмоциональный итог более чем важен в картине о первых столкновениях маленьких героев с реальностью.

Этот мотив, возникнув исподволь, звучит спокойно, без аффектации; он весь — в эмоциональном строе картины.

Кульминации он достигает в той сцене фильма, где Николай Крючков сыграл, по-моему, одну из лучших — за последние годы — своих ролей.

Лежит в мирной московской квартире старый человек, укрытый генеральской шинелью. Лежит, смотрит в бинокль, как бегут за окном по дорожке ипподрома рысаки. Хлопочет медсестра. Шприцы, уколы, больничная тишина.

Здесь, у постели, продолжается «детективная» линия поисков, и генерал, конечно, вспомнит все, что нужно его непрошеным гостям. Потечет мирный, по-житейски несвязный разговор, где смешного столько же, сколько серьезного.

Вот ведь как бывает. Лежит в тихой комнате с попугайчиками сильный, громкоголосый человек с героической биографией и героическим характером. Он никогда уже — сам это знает — не встанет, не наденет блестящий парадный мундир с радугой орденов, что

хранится в соседней комнате, заботливо укрытый целлофаном.

Суровая жизнь врывается в голубой мир. Глаза шестилетнего Руслана почти испуганны. Беспомощный старик прожил большую фронтовую жизнь, он воевал и командовал, в нем — слава минувших боевых лет.

Все это трудно осознать начинающему человеку, который еще не умеет связывать настоящее с прошлым. Мир был для него до сих пор вечным и неизменным...

Гремит марш, рассыпая барабанный ритм, звенит медью победных труб. Вызывает прошлое — для настоящего, настоящее — для будущего. Накрепко сомкнута цепь времен. Хоть это иногда и больно — ведь настоящее неотвратимо становится прошлым.

Эта сцена, где генерал любовно вспоминает о шустрой девчонке, боевой медсестре Катюше, спасшей многие и многие человеческие жизни, где героическое прошлое Родины предстает для ребят не «вообще», а в очень конкретных, ясных чертах, вплотную подводит фильм к его основной теме. И то, что мы увидим вслед, будет теперь естественно вытекать из этого эпизода, где маленькие герои фильма стали на наших глазах старше и взрослей. А вместе с ними и любознательная камера, доселе замечавшая в мире лишь наиболее броские и динамичные его стороны, тоже станет внимательнее и мудрее. Праздничная сутолока ярких красок уступит место спокойной пастели. Тихо кружится снег, одевая пушистым воротником памятник героям, и медленно идет нам навстречу инвалид войны...

Пересказ эпизода неизбежно его огрубляет, делает однозначным; на экране строй его поэтичен, и не забыть в нем ни нежную гамму красок, ни поразительную мелодию, найденную композитором.

Здесь уже намечаются те итоги фильма, которые не есть результат простого арифметического сложения эпизодов. И если признать, что открытие мира ребенком — главный предмет внимания авторов, то на сей раз нам дано не просто полюбоваться этим процессом, а в лучших эпизодах фильма прикоснуться к его диалектике.

Удача ли это, джентльмены?

М. Блейман

«Джентльмены удачи». Сценарий В. Токаревой, Г. Данелия. Постановка А. Серого. Оператор Г. Куприянов. Художник Б. Немечек. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Костельцев. «Мосфильм», 1971.

Нельзя отрицать, что фильм смешной. Чтобы в этом убедиться, достаточно зайти во время его демонстрации в зал кинотеатра. Публика хохочет.

Рассмешить зрителя хотят в первом же кадре. В пустыне среди барханов на верблюде едут три странных человека. Зритель узнает сразу звероподобно загримированного Е. Леонова, говорящего с хриплыми и свистящими интонациями Г. Вицина и несущего дурашливую улыбку, как визитную карточку, С. Крамарова. (Несколько позже к этой смешной компании присоединится артист Р. Муратов, говорящий по-русски с восточным акцентом, что у него получается тоже смешно.)

Но возвратимся к началу. Верблюд артачится, не хочет идти. Когда кто-то из всадников его понукает, он плюется и густая слюна залепляет лицо погонщика. Это, конечно, смешно.

Несколько позже создается ситуация, в которой все четыре персонажа лишаются такой принадлежности туалета, как штаны. А им нужно бежать. И они бегут, изображая спортсменов, участвующих в кроссе. Это тоже смешно.

А до этого спортивного бега они путешествуют в бетоновозе и вылезают из него, до ушей облепленные цементом. Смешно!

Попав в Москву, все четверо боятся, что их узнают, и переодеваются в женскую одежду. Смех в зале.

В театре они прячутся в мужской уборной, хотя одеты женщинами. Разумеется, и это

вызывает смех в зрительном зале.

Впрочем, я не собираюсь перечислять все рассчитанные на такого же рода смех ситуации и трюки (американцы называют их гэгами). В картине их больше чем достаточно.

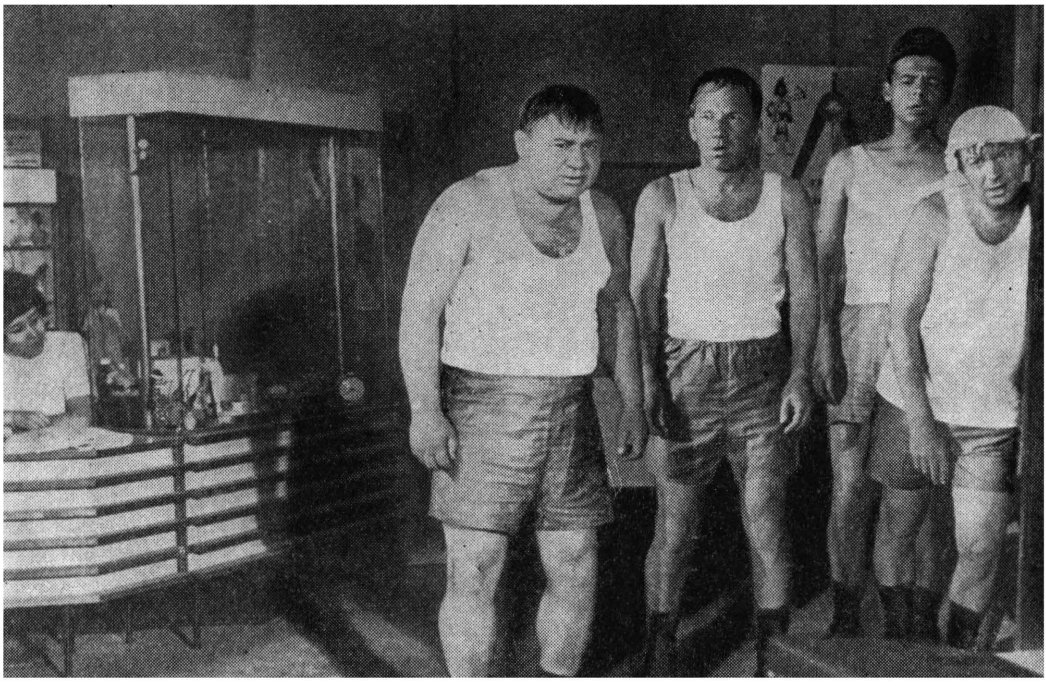
Должен предупредить: я знаю, что гэги могут быть и дурными, вульгарными и остроумными. Знаю я и то, что в искусстве «комедии-буфф»,— не только в американской «комической», а и осмысленные по-другому в средневековом театре, — они необходимы и законны. И я не собираюсь опровергать право режиссера поставить фильм, используя эксцентрические нелепости, подчеркивая неправдоподобно смешные ситуации, комическое поведение и даже смешную внешность актеров. Обидно другое, что весь фильм идет на уровне гэгов этого сорта, хотя сценарий давал некоторые возможности и для других решений, более интересных и остроумных.

Основная ситуация сценария, написанного Г. Данелия и В. Токаревой, тривиальна. Можно составить целую библиотеку из романов, в которых действуют двойники. Можно перечислить десятки фильмов, в которых действуют как две капли воды похожие персонажи, причем исполняемые одним актером. Мотив двойников нередко используется в детективном жанре (поиски преступника упираются в неведомую преследователям тайну), много реже — в жанре психологическом (персонажу приходится проникать в тайну чужой психологии) и чаще всего в комедии, где в таких случаях возникает контраст между привычным поведением человека и обстоятельствами, в которые он попадает. Человек оказывается не на своем месте — это излюбленная мотивировка комедийной игры.

Литературный уровень сценария Г. Данелия и В. Токаревой иллюзий у меня не вызывает. И все-таки, мне кажется, сценарий можно было прочитать тоньше, деликатнее, что ли.

Наверное, можно было бы добиться того, чтобы человек, попавший в непривычную ситуацию, вел себя не только комично. Ведь герой — заведующий детским садом Трошкин, влюбленный в свою профессию,— поневоле вынужден изображать закоренелого и звероподобного преступника-рецидивиста Доцента, что само по себе уже смешно. Но на этом можно было и не настаивать: Трошкин — еще и прирожденный воспитатель и ни при каких условиях не в силах отказаться от этой своей страсти. С преступниками он ведет себя так же, как вел бы себя с детьми в детском саду. Так могла бы возникнуть поистине комическая, а не только буффонная сцена встречи Нового года, когда Трошкин — Доцент предлагает играть своим партнерам в детские игры, и они вынуждены делать это не потому, что увлечены детскими забавами, а потому, что боятся своего главаря. Они воспринимают игру как жестокое издевательство, недаром же кто-то из них горько говорит, что подобной жестокости не ожидал даже от такого зверя, как Доцент. В этой сцене, которая, на мой взгляд, могла бы стать ключевой для стиля картины, нужно было бы обыгрывать не только парадоксальность ситуации, но, что гораздо важнее, стереотипные представления о поведении человека. Тогда герои могли бы предстать не просто как комические «маски», но и как люди. И поведение их стало бы сложнее, тогда как сейчас оно представляется только поводом для смеха.

В замысел авторов, на мой взгляд, входило и намерение (я не утверждаю, что они это намерение реализовали) показать, что их герои — люди, преступниками не родившиеся. Перед тем, как совершить первую кражу, они жили по-другому (как именно, к сожалению, в сценарии не рассказано). Попав под влияние своего «вожака», Хмырь (Г. Вицин) и Косой (С. Крамаров) поэтому в праздничной, новогодней Москве должны как бы невольно возвратиться к этой другой, прежней своей жизни. Недаром Хмырь восторгается тем, как неведомая девушка катается на коньках вокруг разукрашенной елки, и вспоминает, как он с женой ходил в театр. Отсюда же и чтение письма от ребенка Хмыря, которое приносит ему «вожак», и горькая реакция преступника. Этой же цели служит случайная



«...все четыре персонажа лишаются такой принадлежности туалета, как штаны. А им нужно бежать. И они бегут, изображая спортсменов, участвующих в кроссе. Это... смешно».

встреча Косого с товарищем по школе, ставшим инженером, после которой Косой упрекает Доцента: зачем тот сказал бывшему соученику, что он, Косой, вор.

Во всех этих эпизодах, написанных поверхностно, все же можно было бы попытаться углубить парадоксальность комической ситуации, открыв в комическом новое, на этот раз уже психологическое качество. Это имело бы решающее значение для фильма. И финал, когда преступники связывают честного человека, которого считают преступником, воспринимался бы в этом случае не только как комический гэг, но и как естественный поступок.

Сценарий мог навести постановщика и актеров также еще и на мысль о контрастах в психологии персонажей. Тогда комизм возникал бы не только в тех сценах, где преступник превращается в человека, но и там, где действует обратный ход этой «игры» — там, где человек превращается в преступника. Так, чтобы достать необходимые деньги, Трошкин вынужден ограбить собственную квартиру. Но вместо того чтобы просто войти, просто открыть письменный стол, просто достать из него деньги, он воровски оглядывается, таится, трепещет, боясь, что его застанут за этим занятием. Конечно, это деталь. Но она хорошо придумана и при умелой разработке могла бы продемонстрировать не просто умелую игру с сюжетом, но и, повторяю, то, что прорывается за границы нехитрой игры с гэгами в область человеческой психологии.

Наконец, в сценарии была возможность и для того, чтобы обнаружить, конечно в парадоксальной и эксцентрической форме, образ доброго мира, мира участливых и благожелательных людей, для которых и пре-

«...до спортивного бега они путешествуют в бетоновозе и вылезают из него, до ушей облепленные цементом. Смешно!»

ступник и преступления — исключительные и досадные случайности, изживающие себя. Этот мир мог стать не только фоном действия, но и активным его «участником». Ведь преступники, попадая в этот добрый мир, невольно пересматривают свою жизнь и естественно отказываются от старых навыков. Уловил же доброту и сказочность этого мира оператор Г. Куприянов, который снял Москву красочным, сказочно красивым городом.

Подчеркнуть эту частную удачу особенно важно потому, что комический сюжет, развертывающийся на экране, как раз как бы предполагал враждебность мира к человеку. В любом западном фильме или романе, использующем подобный сюжет, человек противостоит обществу, они враждебны друг другу. Преступник закономерно борется с враждебным ему обществом. Общество борется с враждебным ему преступником.

В замысле сценария «Джентльмены удачи», повторяю, мир сказочно добр, и эта сказочность атмосферы не кажется или, может быть, мне не показалась неправдоподобной.

Конечно, все эти возможности, то слабо угадываемые, то «проклевывающиеся» в сценарии, тоже не обещали ничего по-настоящему значительного, ничего, что могло привести к зрелищу не только смешному, но и по-настоящему содержательному.

И все-таки сценарий можно было разработать иначе — тоньше, внимательнее к внутреннему смыслу, тогда как фильм дальше нагромождения смешных нелепостей не идет да, кажется, и не намеревался идти. И то, что потенциально в сценарии все же существует, в фильме ускользает, становится неощутимым, прежде всего потому, что режиссер предпочел обратиться к традиционному, а в данном случае, незакономерному способу извлечения смешного. К этому способу активно прибегают и актеры, занятые в фильме. Они

могли бы переместить центры тяжести, создать, если не тонкие, то хотя бы психологически насыщенные решения ситуаций, изменить стандартный «комический» стиль картины. Но они, увы, этого не сделали и пострадали прежде всего сами.

Приведу, на мой взгляд, показательный пример. В фильме играет А. Папанов, актер редкого комедийного дарования. Роль его несложна. Он играет скучающего командировочного, который не знает, куда себя деть в маленькой гостинице, и радуется всякому новому постояльцу, как возможному партнеру по игре в домино, в шахматы, в шашки — ему все равно. Он напарывается на преступников и, что естественно, проигрывает им все, что у него есть, — деньги, вещи, даже костюм. Ситуация смешна сама по себе. И чтобы ее сыграть, вовсе не нужен был такой актер, как А. Папанов. Но уж если эта роль поручена А. Папанову, то следовало ожидать, что он создаст образ сначала скучающего, а потом зараженного азартом человека, гиперболический образ игрока, эксцентрический и вместе с тем жизненно достоверный. Тогда бы командировочный запомнился зрителю, тем более что сцена, в которой он играет, сюжетного значения не имеет. Но для этого нужна была детализация, накопление психологических черт, наблюденных и нафантазированных актером. А именно этого режиссер от А. Папанова не потребовал, и актер остался лишь исполнителем гэга, не больше.

Нет надобности говорить здесь о великолепном комедийном даре Е. Леонова, о том,

«В театре они прячутся в мужской уборной, хотя одеты женщинами. Разумеется, и это вызывает смех».

«...актеры, особенно в кинематографе, вынуждены играть не всегда так, как хотят, а играют так, как им предлагают».

как проявился этот дар в фильмах последнего времени. В «Джентльменах удачи» артист неизменно вызывает веселую реакцию публики. Но необходимо сказать, что Е. Леоновым лишь добросовестно сыграна ситуация, предложенная сценаристами. Ни актером, ни режиссером не найдены и не разработаны детали поведения героя, смешные и вместе с тем правдивые. В результате Е. Леонов обкрадывает самого себя, играет с нажимом, с грубым напором и, что особо досадно, крайне однообразно.

И Э. Гарин, который, как никто в нашем кинематографе, умеет психологически насытить каждую ситуацию, каждое движение, каждое слово, как бы внешне нелепо, эксцентрично, парадоксально оно ни было, здесь изменяет себе. Он комично следит за преступником, комично увлекается, рассказывая о шлеме Александра Македонского, но ведь этого мало. Артист мог бы даже на небольшом плацдарме своей роли создать образ бескорыстного энтузиаста, увлеченного и по-своему страстного человека. А он играет «маску», как и все остальные актеры.

Что же сказать о Г. Вицине и С. Крамарове, которые играют те же «маски» — один, как уже говорилось, при помощи сиплого голоса, а другой — при помощи своей вечной застывшей улыбки? Можно только пожалеть, что актеры повторяют штампованные приемы, что их исполнение не выходит за рамки давно установившихся примитивных «комедийных стандартов». Особенно обидно за Г. Вицина, чья творческая судьба начинает вызывать уже серьезную тревогу.

Мне кажется, что единственный, кто нашел

верный стиль исполнения, это молодой артист Р. Муратов, играющий человека, случайно затесавшегося в преступную компанию. Он играет искренне, может быть, невольно, а может быть, и сознательно воплощая первое правило комедии: играть серьезно, как бы комичны ни были образ и ситуация.

После того как высказаны некоторые горькие слова в адрес большинства исполнителей, я должен заметить, что актеры, особенно в кинематографе, вынуждены играть не всегда так, как хотят, а играют так, как им предлагают. Вот и в этом случае они расплачиваются за то, что постановщик «Джентльменов удачи» А. Серый не сумел использовать возможности превосходных актеров, навязав им свой стиль исполнения.

Вызвано это не только естественной неопытностью режиссера (А. Серый, насколько я знаю, поставил первую большую картину). Режисер, как мне кажется, не до конца понял то, во имя чего все же можно было поставить эту небогатую по мысли комедию.

И хотя я вовсе не хочу сталкивать режиссуру с драматургами, обвиняя постановщика во всех потерях картины, однако я не могу не сказать, что трактовка литературного материала явно ниже тех возможностей, которые просматриваются в замысле сценария.

Возникает впечатление, что режиссер ставил перед собой единственную задачу — смешить зрителей. И там, где у него не хватало глубины постижения комического содержания, он прибегал всего только к гэгам. В сценарии и в фильме есть сцена, в которой заведующий детским садом Трошкин под видом Доцента попадает в тюремную камеру и ссорится с преступником, чье лицо испещрено шрамами. Дело может дойти до поножовщины, но страшный противник оказывается трусом. Это смешно. Но я вспомнил старую американскую картину «Трус», где режиссер Джеймс Крюзе с помощью отличных актеров Ноа Бири и Эрнста Торренса извлек из аналогичной сцены источник комизма для целой и, как все мы помним, очень неглупой картины. А в «Джентльменах удачи» это всего только незамысловатый гэг.

Как я уже сказал, фильм «Джентльмены удачи» пользуется успехом. Но успех, даже самый шумный, бывает обманчив. И я хочу, чтобы эта статья была воспринята участниками картины и прежде всего ее режиссером не только как оценка их труда, но и как некое предупреждение.

Если А. Серый собирается и дальше работать над комедией, ему нужно понять, что комедийная режиссура состоит не в стремлении вызвать смех во что бы то ни стало, не только в выдумке и постановке гэгов; ей нужно вглядываться в жизнь, в психологию человека, и именно здесь находить зерна смешного. Пока же цена тому, чем вызывается в «Джентльменах удачи» ответная реакция зрительного зала, невелика: потакание плохому вкусу еще никому не помогало завоевывать право на уважение зрителей и критики.

И это со всей отчетливостью должны осознать и режиссер и снимавшиеся в картине актеры.

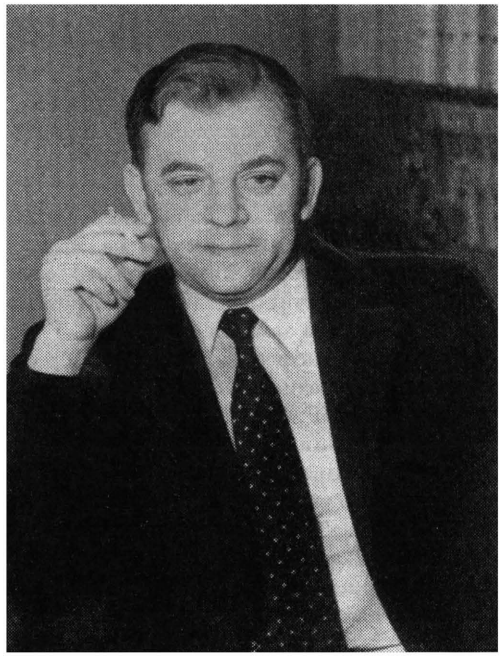
Мир нашими глазами

Беседу ведет и комментирует И. Варшавская

Леонид Махнач

У документального кино, выдвинутого временем на передовые позиции, много забот. Можно сказать, что рабочий стол документалиста сегодня завален делами, которые требуют немедленного решения.

...В холле Центральной студии документальных фильмов Леонид Махнач извинился на тот случай, если не сразу войдет в разговор. Сказал, что занят подготовкой к работе над новым фильмом, озабочен сложностью его композиционного решения... Нового фильма! Прекрасно, я открываю блокнот. Нет, нет, Махнач делает предостерегающий жест, об этом еще рано. Работа предстоит серьезная, а сейчас можно наговорить банальностей. Сразу отмечу, что и в дальнейшем мой собеседник всякий раз проявлял беспокойство, как только в разговор проникали общеизвестные истины. Он избегал готовых рецептов, а если и давал оценки, то предпочитал добавить «по-моему». Он был деликатен и не «вмешивался в ход событий», как и подобает документалисту. Сам же стойко переносил мои неоднократные вмешательства в его и без того напряженный рабочий день.



Что и как снимать

Что нужно снимать и как? Это вопрос главный и всеобъемлющий. Можно ответить просто: снимать нужно жизнь и по возможности правдиво. Но это еще не ответ, поскольку вопрос о качестве документального кино и предмете его съемок соотносится прежде всего с тем, насколько то, что снимается, нужно обществу.

— Документ — вот что лежит в основе нашего искусства, — говорит Леонид Махнач. — Все отмечают, что значение документа в наше время очень возросло. Интерес к нему поднялся как бы «снизу», из жизни. Процесс

документализации захватил даже игровой кинематограф. И это не удивительно. В век точных наук, больших скоростей и потока информации документ придает конкретность произведению искусства, он как бы освобождает его от «излишеств», стремясь достигнуть эмоционального эффекта кратчайшим путем. Есть и другой движитель процесса документализации — социальный. В нашем усложненном мире документ по праву, а не по чьему-то произволу стал оружием искусства.

Жизнь документального фильма может быть более длительной или менее, но максимальный эффект, на который способен фильм, проявляется, по-моему, в тот момент, когда он создан. Ведь фильм преследует обязательно какую-то сегодняшнюю цель. Это потом он останется для истории. Но и там не теряет до конца своего значения. Любая документальная лента — это урок истории. Любой фильм, будь то монтажный или съемочный, делается по законам своего времени и несет на себе его приметы. Я всегда удивляюсь, когда люди заявляют, что они ничего не имели в виду, кроме того, чтобы правдиво рассказать о чем-то. Вот, например, высказывание польского режиссера Ежи Гофмана, который поставил «Пана Володыевского», кстати, раньше он снимал документальные ленты. Ежи Гофман так и сказал, что он не хотел рассказать больше того, что есть у Сенкевича. Но ведь это невозможно. Всегда, даже помимо воли авторов, получают звучание те стороны, которые наиболее сильно выражены в современности. Даже в «Сатириконе» Феллини, где, казалось бы, автор ушел от современности, зрители ищут то, что имеет значение именно в наши дни.

... А я вспоминаю, что в одном из номеров журнала «Films and filming» Феллини как раз говорил, что в «Сатириконе» Петрония его привлекли прямые параллели с современным буржуазным обществом. Рим времен упадка напомнил ему распад сегодняшней морали, где даже дружба становится предательством, как у Аскилта и Энколпия. Художник создал гротеск, но не уклонился от разговора о современности, а только перевел его в плоскость обличительных параллелей.

— Или вот обращение ныне покойного Михаила Ильича Ромма к проблемам века,— продолжает мой собеседник,— это не передышка между двумя игровыми картинами, а потребность художника сказать свое слово, выйдя за рамки сконструированной, беллетризованной жизни, сделать это посредством документа, публицистики. Вероятно, такой выход тоже был продиктован временем и гражданской позицией художника.

...Здесь мы делаем плавный переход от проблемы «время и творчество» к другой проблеме —«творчество и творец». Спускаемся на одну ступеньку по той же лестнице взаимосвязей и выясняем, что вторая взаимосвязь для документального кино не менее важна.

— Документальное кино это мир нашими глазами,— говорит режиссер. — Но глаза ведь у всех разные. И прежде всего здесь нужно говорить о позиции документалиста. Позиция может выразиться на любом этапе работы, начиная с выбора темы, отношения к ней и кончая методом съемки и обработки материала. Я вспоминаю поездку в Чехословакию в 1969 году. Тогда я смотрел документальные ленты на внутреннем фестивале. Вспоминаю фильм «Самое большое желание». Поразили неприемлемые для нас обывательские позиции авторов. Там был применен метод «прямого кино». Брались интервью на улице у случайных людей. Задавался один и тот же вопрос: ваше самое большое желание? Ну, разумеется, в соответствии с концепцией авторов фильма все отвечают в мещанском духе: хочу выйти замуж, хочу денег, машину. Вот здесь я особенно хорошо понял, насколько метод «прямого кино» может стать орудием тенденции. Нет ничего проще выбрать для фильма те эпизоды, где ответы соответствуют замыслу, кино ведь не социологический опрос.

Видимо, избежать выбора, как бы остаться «вне кадра» сейчас невозможно? Снять толпу, сошедшую с поезда, как это сделал некогда Люмьер, и тем ограничиться нынче недостаточно! Мы, кстати, не знаем, чем руководствовался Люмьер. Быть может, он снимал своего приятеля и уже тем самым проявил

свое отношение к выбору места съемки.

— Отношение к объекту съемки можно выявить даже в одном кадре,— замечает Махнач,— причем так, что это будет ясно любому зрителю. Например, на Всемирном фестивале молодежи в Софии я наблюдал следующее. Митинг немецкой молодежи. Выступает секретарь Союза свободной немецкой молодежи Гюнтер Янг. И вдруг вижу, что его снимают широкоугольным объективом снизу через микрофон в резком ракурсе. Ясно, что лицо при этом будет искажено. Снимали явно для того, чтобы облик оратора показался отталкивающим. Оказалось, что снимал западногерманский оператор. Так, без комментария, без монтажа, уже одним ракурсом съемки он выявил свою враждебность к Янгу.

Куда смотрит аппарат — позиция,— продолжает Леонид Махнач. — Что выбрано из увиденного — вдвойне позиция. Объективизм ведь тоже позиция. Я читал любопытную книгу Соммерсета Моэма «Подводя итоги». Там он обнажил свою позицию частым повторением: «Мне наплевать, что обо мне подумают. Так думаю я, а будут или не будут со мной соглашаться — меня не интересует...»

Об умении падать с луны и вещах более скромных

— Мой учитель Лев Кулешов, признанный мастер, профессионал, умел гениально разрушать или игнорировать им же найденные и утвердившиеся профессиональные приемы,— вспоминает Леонид Махнач,— он умел посмотреть на вещи, как человек, свалившийся с луны. Это прекрасное умение.

В гениальность таких людей мы верим. Еще Монтень в своих «Опытах» отдавал им должное и призывал нарушать границы возможностей, установленные профессионалами. Нужны ли такие нарушители в документальном кино?

— А как же! — восклицает мой собеседник.— Успех начинается как раз там, где нарушаются эти границы. Я бы назвал их шорами профессионализма. Не всегда ведь кратчайшее расстояние между замыслом и воплощением — прямая. Это очень трудно — подумать как бы со стороны: а что если наоборот? Идти до тебя проложенной дорогой тоже умение, но не самое лучшее... Искусство Дзиги Вертова учит нас вести поиск. Вертов всегда разный. Формальное решение интересней всего в «Человеке с киноаппаратом». Поэтическое осмысление материала — в «Шестой части мира». Синтез того и другого — в «Трех песнях о Ленине». Не надо бояться нарушений. Если «нарушение» получится, будет открытие.

А моему собеседнику приходилось падать с луны? Я так и задала вопрос, хоть и понимала его нескромность. Просто я подбиралась к теме творческого поиска. Конечно же, Леонид Махнач возразил:

— Умение падать с луны приводит к революционным преобразованиям. Кулешов, например, умел быть революционером. Так что падать с луны, знаете, трудно. Велика сила притяжения. Особенно в наше время, когда выработались самые разнообразные стереотипы. Бывало, что-нибудь придумаешь, а это, глядишь; уже было.

Хорошо. Поговорим о вещах более скромных, но из той же области. Может ли мой собеседник вспомнить моменты, когда, по его же словам, приходилось «отойти в сторону да призадуматься»?

Махнач вспоминает эпизод из фильма «За вашу и нашу свободу».

— Нам предстояло рассказать о борьбе поляков на разных фронтах второй мировой войны и о судьбе Варшавы. Проще всего было сделать два эпизода, материал к этому располагал. Однако хотелось перевести его в другой регистр, более высокий, патетический. Решение пришло сначала в графической форме. Ритмическое, монтажное построение: каждый из двух эпизодов — пунктир. Соединившись, пунктиры образуют взаимодействующий, контрастирующий монтажный ряд. Один пунктир составили микроэпизоды героической борьбы поляков на разных фронтах (рефрен в тексте «... чтобы Варшава вернулась к жизни»), второй — без комментария,— эпизоды восстановления Варшавы: первые

Оператор В. Киселев, Л. Махнач и Л. Перский на съемках фильма «За вашу и нашу свободу»

пешеходы, цветы на улицах, расчистка руин, наконец, сегодняшний город. Таким образом мы разрушили хронологию, но получился эмоциональный эпизод, выстроенный не просто «по горизонтали», но и «по вертикали».

Или такой случай. Работаем над фильмом «Подвиг». Находим кинокадры, снятые 26 октября 1917 года на Дворцовой площади в Петрограде. Два-три кадра, которых не было на экране, да еще снятые в такой день! Захотелось выделить их, сделать на них акцент. Жалко было оставлять их просто частью монтажного построения. Включаем звук и на полной паузе даем текст: «Сохранился подлинный документ. Несколько часов назад...» и так далее.

Таким образом мы вывели кадры из общего изобразительного ряда, подчеркнули к ним свое отношение, попытались передать нашу авторскую взволнованность.

В наше время пристальное внимание к кадру особенно необходимо,— продолжает Махнач.— Здесь нам всем надо еще поучиться у Ромма. Делая «Обыкновенный фашизм», он умел находить материал внутри кадра. Он вглядывался в него и размышлял, а не обращался с ним, как с обычной иллюстрацией к какой-либо мысли.

Действительно, кадр открывает большие возможности. Не нужно даже падать с луны, нужно только попристальнее вглядеться в позы людей, в их лица, чтобы понять что-то сверх того, что обычно находили в этом кадре.

Так пристально изучаются сейчас кадры прижизненных съемок Ленина: изучаются, чтобы понять, например, что простой жест руки Ильича во время прогулки его по Кремлю с Бонч-Бруевичем показывает то место, куда недавно вошла пуля. А другая

рука, которую он все время держит в кармане, означает, что рана еще не зажила и рука плохо двигается.

Так работал с архивными материалами Виктор Лисакович в «Гимнастерке и фраке», где он несколько раз сумел рассмотреть то, чего другие не замечали. Такую задачу неоднократно решал и сам Махнач в фильмах «Подвиг», «За вашу и нашу свободу». А французский историк Марк Ферро создал целую теорию изучения коллективной психологии масс на материале кинохроники того или иного времени. Он просто вглядывался в лица людей, пытаясь понять что-то сверх той информации, которую оставляют документы. Французский ученый, кстати, считал кинохронику «жанром истории».

Так что вглядываться в кадры нужно. Мы вспоминаем фильм Антониони «Блоу-ап», что означает «крупным планом». Сюжет этого фильма построен на том, что молодой фотограф, сделавший в парке несколько снимков, обнаруживает на одном из них смутную тень. Увеличивая снимок еще и еще раз, он разглядел пистолет, направленный в спину мужчины, стоящего с женщиной. А потом на месте съемок он находит тело убитого.

Антониони хорошо понял особенности документального кадра и точно использовал их в сюжете своего фильма.

Жизнь, взятая в квадратик визира, это ведь тоже кадр, только живой. Вследствие изоляции от своего окружения она сосредоточивает на себе внимание документалиста, и «цена» того, что попадает в объектив, возрастает.

— Что-то подобное было у нас во время съемок фильма «Глазами друга»,— рассказывает мой собеседник.— Мы обнаружили «в кадре» советского летчика, сбитого над Варшавой и спасенного польской женщиной Юзефой Савиньской. Так появился один из наиболее дорогих для меня эпизодов фильма.

Когда приступаешь к изучению материала,— говорит Махнач,— когда он оказывается перед глазами, то сначала все несколько размыто, как в неверном фокусе. Только потом наступает момент, когда изображение как бы проступает перед глазами и складывается в нечто целое. Вот тут-то и приходит пора разглядывания. Всегда ведь хочется увидеть мир по-своему. Это не значит, конечно, что никто не видел так до нас. Но я глубоко убежден, что пока не откроешь чего-то самостоятельно, фильм не будет твоим. Пусть это будет «изобретенный велосипед», но изобретенный тобою: такова природа документального кино. Можно окончить ВГИК, прослушать лекции по истории кино, усвоить опыт предыдущих поколений, прочесть монтажные разработки фильмов, в лучшем случае все это будет только подспорьем. Но жить на экране снятое тобой будет только тогда, когда все найдешь сам.

— И тогда появится прекрасное умение падать с луны?

— У одного из тысячи,— отвечает Махнач.

Человек перед камерой

В мини-зале Дома кино мы посмотрели картину киргизских документалистов «Нарынский дневник». Строй ленты оправдывает название. Это ряд зарисовок, наблюдений, сделанных киногруппой в районе строительства водохранилища и Нарынской ГЭС. Средство передвижения документалистов — плот, дорога — бурный Нарын, так что маршрут довольно опасный. Происходит даже маленькое «кораблекрушение», плот переворачивается, аппаратура оказывается в воде, и все это фиксирует довольно кстати оказавшийся на берегу оператор киножурнала. В фильме несколько портретов, интервью. Авторы не скрывают своего присутствия, они даже сообщают сначала, что герой ими еще не выбран. Поиски героя происходят на глазах у зрителей. Таким образом, на экран выведена предварительная стадия работы над фильмом, как бы обнажена конструкция, но это не значит, что обнажена драматургия. Просто она спрятана за той, которая осталась внешней, и человек с микрофоном, спрашивающий рабочих, кого бы выбрать героем будущего фильма, вряд ли надеется на дельный ответ. Скорее всего он уже знает, чего ему ждать, ситуация, вероятно, изучена, зато на экране она спрятана и потому кажется почти «взаправдошной».

Мы с Леонидом Махначом уже говорили об этой стороне «прямого кино», но я бы хотела отметить другую тенденцию. Искусство с некоторых пор начинает интересоваться самим собой. Ставятся фильмы о фильмах («Восемь с половиной», «Все на продажу»), пишутся романы о романах («Золотые плоды», «Мастер и Маргарита»). Оно как бы строит над собой второй этаж, пытается увидеть себя в себе же. Как видно, тенденция «двойного зеркала» достигла и документального кинематографа, тем более что он становится еще документальней, когда обнажает прием. Съемка кино — это ведь тоже документ жизни.

— Обнажение приема, сущности тоже прием,— подтверждает Леонид Махнач.— Иногда он может быть продуктивен. Например, если на экране реконструкция событий, то я предпочитаю, чтобы зритель об этом знал. Скрытая инсценировка «под жизнь» мне не по душе.

— Значит, можно приветствовать свободную постановку темы в «Нарынском дневнике»?

— Смотря в чем свободную. То, что удалось показать самоотверженную работу группы, впечатляет. С другой стороны, лента получилась несколько мозаичной. Отсутствие единого стержня — вещь опасная.

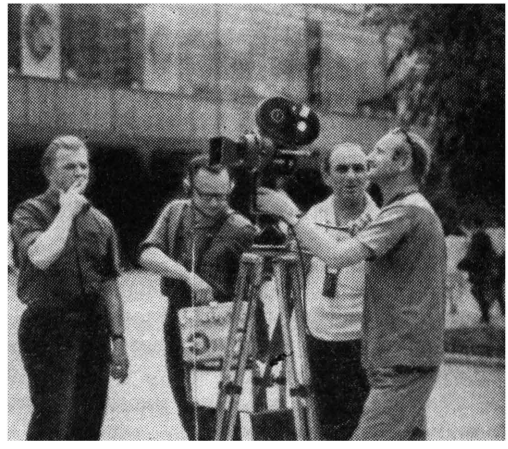
— Но окружающая нас жизнь тоже мозаична, в ней тоже нелегко найти стержень.

Махнач возражает:

— Недраматизированный материал на экране будет вялым. Я здесь не имею в виду «Нарынский дневник». Видугирис — самобытный и талантливый художник, но композиция в его фильме могла бы быть более четкой. Есть и еще один недостаток: вместо синхронной записи применен метод тонирования, озвучивания актером, это редко дает положительные результаты.

— Вы предпочитаете синхронную запись?

— Если это необходимо. Но синхронная запись штука тонкая. С одной стороны, звук удивительно характеризует человека. Как, например, в «Катюше» В. Лисаковича. С другой стороны, он может исказить образ, в моей практике такое бывало. Здесь важно не ошибиться.— Подумав, Леонид Махнач признается: — Снимать человека трудно.



Л. Махнач (крайний слева) и Л. Перский (второй справа) на съемках фильма «За вашу и нашу свободу»

Он говорит это так, словно бы хотел произнести другие слова: лечить человека трудно или растить человека трудно. Вот медики жалуются, что здорового человека они знают гораздо хуже, чем больного. А кто знает здорового человека? Писатели? Социологи? Кто знает, пусть расскажет, потому что документалисты не занимаются больными. Перед их камерой оказывается какой-нибудь розовощекий здоровяк строитель или, еще лучше, штангист. Даже списанных летчиков из «Лучших дней нашей жизни» не посчитаешь больными. Поэтому можно понять моего собеседника, который высказывает претензии в адрес здоровой части человечества:

— Люди у нас еще не умеют держаться перед камерой, они просто деревенеют.

Потом он начинает перечислять опасности, которые таятся перед документалистом:

— Синхронная запись таит в себе опасность. Отсутствие стержня таит в себе опасность. Неизученный материал таит в себе опасность. Реконструкция факта таит в себе опасность.

Он продолжает перечислять, а я думаю: сколько опасностей! Не говоря уже о «прямом кино». А как же мы, простые скромные люди?

Неужто живем в безопасности? Нет, я должна защитить оставшуюся часть человечества, которая только и делает, что «деревенеет» перед камерой. Поэтому и спрашиваю без обиняков:

— А вы, документалисты, не таите в себе опасность?

— Да, мы таим в себе опасность,— отвечает документалист.

— Какую же вы таите в себе опасность, товарищи документалисты?

— Мы таим в себе такую опасность, что посягаем на интимный мир человека.

— С помощью чего вы посягаете на интимный мир человека?

— Для этого у нас есть много средств. Например, скрытая камера.

— Хорошо ли это?

— Это не всегда хорошо.

— Вы помните фильм «Подросток»? Вы сняли учителя, не сдержавшего свои нервы в классе.

— Это не я снимал,— возражает документалист.

— Я знаю. Но это сделал один из ваших коллег. Между прочим, учителя потом сняли с работы.

— Но есть люди, перед которыми мы свободны в своих действиях. Кто-то сказал, что Геббельса он снимал бы скрытой камерой в любых обстоятельствах.

— А как же в других случаях?

— Скрытая камера средство, а не самоцель. Многое зависит от того, с каким «знаком» — плюс или минус — ведется съемка. Пользуясь скрытой камерой, можно соблюсти все правила этики и получить впоследствии разрешение на публикацию. И можно проявить бестактность, снимая «привычной» камерой.

— Встречались ли вы с вопросами этики в своей практике?

— Да.

— Расскажите.

— Если можно, в следующей главе.

Следующая глава

— Значит так. Физик Саранцев ставил опыт. Но опыт ожидаемого результата не дал. Он был расстроен, а мы — нет. Его неудача нас устраивала. Если что-то не получается, человек реагирует острее, ярче выявляет свою натуру, его легче снимать.

— И вы сняли Саранцева, у которого не получился опыт?

— Да, это ученый-экспериментатор, молодой доктор наук. Эксперимент, который он ставил, закончился неудачей. И мы сняли, как Саранцев бежит от пульта управления, отмахивается от кого-то, ерошит волосы. Ему было нелегко.

— От звука работающей камеры ему не сделалось легче?

— Думаю, что он его не слышал, а к нашему присутствию привык. Но был элемент неловкости. Снимать человека в момент эмоционального кризиса всегда большая ответственность.

— Хорошо, когда документалист ее чувствует...

Здесь я оставляю назидательно-шуточный тон, потому что этическую проблему у нас сменили другие, и Леонид Махнач стал рассказывать о последней своей работе, двухчастевой ленте «Эксперимент», снятой в подмосковной Дубне:

— В принципе всякий материал нов для документалиста. Но в этом материале была своя особенность. Он не поддается простой расшифровке. Дело в том, что нельзя до конца понять, чем занимаются эти люди. Даже физики, работающие в одной лаборатории в силу узкой специализации подчас не могут разобраться в том, чем занимаются в соседней. Ведь выводы ядерной физики не материальны. Они представлены в виде треков, графиков, формул. Как заметил Ландау, «люди научились понимать то, что представить себе невозможно». А нам нужно было извлечь из материала общественно значимое, найти точку опоры. Мы попробовали рассказать о людях особого творческого труда, о том, какого напряжения могут достигнуть умственные силы, о полной отдаче человеческой мысли, идее. Это продиктовало жанровый срез ленты. Мы выбрали метод кинонаблюдения. Это не легкий метод. Часто приходится долго смотреть, ниче-

го не снимая, изучать обстановку. Съемку вела сложившаяся группа. С камерой работал оператор Василий Киселев. Задача была в том, чтобы передать на экране наши впечатления. Мы старались, чтобы люди не обращали внимания на аппаратуру. Главным для нас было не вмешиваться в ход событий, остаться как бы в стороне от происходящего. Так мы сняли дискуссию теоретиков. Происходила она в небольшой уютной комнате с самоваром. Не хотелось втаскивать туда громоздкую аппаратуру и осветительные приборы. Поэтому снимали узкопленочной синхронной камерой. Работает она абсолютно бесшумно, чего нельзя сказать о наших старичках — конвасах, поэтому «раздражителя» нет. И все же минут десять была какая-то неловкость. Потом о камере забыли. Беседа пошла своим ходом, наше присутствие перестали замечать. Получился эффект достоверности.

— Значит, фильм получился?

— Я говорю не обо всем фильме, а только об эпизоде. В целом же мы, наверное, сделали ошибку. В процессе съемок нужно было перестроиться. Я уже говорил о докторе наук Владиславе Саранцеве, ученике академика Векслера. Это человек чрезвычайно увлеченный своим делом, работает он в отделе новых методов ускорения. В конце съемок мы пожалели, что оказались в плену заранее поставленной задачи. Нужно было снимать одного Саранцева, картина получилась бы более цельной. Рассказ об одном физике мог вместить представление о целом мире, мире науки, раскрыть его законы. Показ общего через частное более убедителен.

— Что же такое сценарий документального фильма, если в процессе работы он может быть изменен, причем основательно?

— Это вопрос сложный. Недавно мы встречались с авторами, сценаристами документального кино. Выяснилось, что никто из них не может дать определения сценарию. Чаще всего сценарием называют последующую запись фильма. Я говорю о съемочных лентах. С монтажными дело проще. Там сценарий может быть написан заранее и довольно точно, потому что предстоит работа с уже снятым материалом. Другое дело съемочный фильм. Ясный сценарный план такого фильма определяется где-то в середине работы. До этого может существовать только общий замысел, но и он нередко меняется.

— Нужны ли в таком случае сценаристы? Ведь тему на практике разрабатывает режиссер, значит ему и карты в руки?

— Это не совсем так. Во многом — совсем не так. Работа сценариста в документальном кино не может кончаться с началом съемок, как в игровом. Режиссеру необходимы постоянный поиск, спор, авторская оценка режиссерской работы, иначе трудно постичь диалектику жизни, освоить материал. В этом смысле для меня ценным опытом была совместная работа с С. Зениным и А. Новогрудским над фильмами «Подвиг» и «Знамя над миром», с Сергеем Дробашенко над фильмом «Мир без игры».

Из слов Леонида Махнача я понимаю, что процесс создания документального фильма более динамичен, чем, скажем, игрового. В нем больше сиюминутного, чем «вечного», и потому больше чего-то нервного, беспокойного. Поэтому и сценарный труд — не только создание литературной формы, но и постоянная сверка с жизнью, сверка, идущая рядом с процессом съемки. Сценарий здесь не живет самостоятельно, потому что документальное кино зависит от самой жизни, а жизнь ни минуты не стоит на месте.

Не режьте тупым ножом!

— Приехал ко мне в гостиницу мрачный человек на велосипеде...

Мы говорим о Крисе Маркере. В № 11 «Искусства кино» за прошлый год опубликовано интервью с ним. Теперь я прошу Махнача оценить весьма определенную позицию Маркера по отношению к документальному да и всему кинематографу в целом.

— Дела у него тогда были плохи. Да и мрачен он был не только с виду. Перспективы кино — и документального и игрового — оценивал как безнадежные. А теперь,— Махнач листает страницы «Искусства кино» —

теперь, я смотрю, он полон энтузиазма и целиком захвачен идеей политического фильма.

Да, Маркер увлечен. Он работает с небольшой группой «Слон», которая делает острополитические ленты. В таком же направлении трудится и западногерманская группа «Тим» под руководством Штютцингера, интервью с которым опубликовано в том же номере «Искусства кино». На последнем Международном фестивале короткометражных фильмов в Москве лента «Тима» «Четыре примера для агитации» получила одну из наград фестиваля.

— Это четыре коротких иронических новеллы на конкретные темы,— поясняет Махнач.— Достоинство их в определенности задачи, компактности, убедительности.

Нельзя не испытывать уважения к работе таких маленьких киногрупп. База у них незначительная, но действуют они оперативно и смело. Вот группа «Тим», она не может позволить себе роскоши снимать ленты размером больше одной части, поскольку, как подсчитано, мюнхенская полиция появляется в нужном месте через десять минут после вызова. Следовательно, и фильм, а ведь он часто направлен против конкретного государственного деятеля, не может идти больше десяти минут, иначе полиция прекратит его демонстрацию. Столь же конкретные задачи ставит перед собой группа «Слон» и многочисленные «Медведкинские группы» во Франции, в создании которых принял участие и Крис Маркер.

И все же выступление Маркера вызывает настороженность, — продолжает Махнач. — Я вспоминаю нашу парижскую встречу, слова о кризисе кино, о надобности новой информации. Тогда это была крайность. Боюсь, что сейчас Маркер впадает в другую. В его интервью я несколько раз читаю: «Кино — это политика. Экран — это политика». Политика — и только. Он настаивает на иллюзорности деления кинематографа на документальный и игровой. С сегодняшних позиций это кажется ему неважным, потому что в работе кинематографа он видит только одну задачу — политическую. Конечно, нельзя отрицать огромной общественной функции кино, тем более документального. Но ведь нельзя забывать и о том, что кино — это вид искусства, и то, насколько эффективно оно будет влиять на общество, зависит от его качества. Чем лучше фильм, тем он политичней, тем выше его общественная польза. И наоборот, плохой политический фильм только вреден, это все равно, что резать тупым ножом. Нельзя затушевывать и разницу между игровым и документальным кино, тем более что в последнем политическая функция выражена сильнее, недаром его называют кинопублицистикой.

Увлечение Маркера это не только факт его творческой биографии,— замечает Махнач.— Процесс политизации широких масс, особенно молодежи на Западе, сейчас усилился. И в целом он позитивен, поскольку происходит от недовольства общественной системой, сытостью и бездумьем обывателя. Большинство политических фильмов сделано для того, чтобы возбудить общественное мнение. Но здесь нужно найти границу между настоящим политическим фильмом и спекуляцией в этой области, точно так же как надо разобраться в деятельности бесчисленных молодежных политических групп, многие из которых призывают то к «мировой коммунистической революции в самом радикальном виде», то к «революции для себя, сейчас и здесь», то просто к беспорядкам, не важно где и по какому поводу, как это делают французские гошисты, провозгласившие некий «марксизм-анархизм».

Да, процесс приобщения молодежи к политической деятельности на Западе сейчас не однозначен.

Не однозначен и поток — буквально поток— политических фильмов, хлынувших на голову обывателя. Слово «революция» подается сейчас на Западе с любым гарниром. То революция на манер Генри Миллера, когда на экране возникают «Тихие вечера в Клиши» с их фантастической сексуальной разнузданностью.

Даже признанных, почтенных корифеев кинематографа, чуждых в прошлом всякой

Л. Махнач (слева) и член-корреспондент АН СССР В. П. Джелепов (крайний справа) на съемках фильма «Эксперимент» в Дубне

революционности, не обошло это повальное увлечение. Достаточно вспомнить «Забриски Пойнт» Антониони. Проводятся фестивали политических фильмов. Причем там не различают игровых и документальных лент, главное, чтобы они были «политические». Вот тут и можно заметить, что насторожило Махнача в словах Маркера. Тотальность. Общая струя, водопад политических лент. Открыв шлюзы «революционаризму» такого рода, западная пропаганда использует метод дезинформации. Как тут бедному обывателю разобраться, где настоящая революция, а где подделка, ее дискредитация. Буржуазная пропаганда умело подхватила тенденцию времени, пытаясь размазать ее, исказить, сбить молодежь с настоящего, правильного пути.

— Вот здесь-то и надо понять что к чему,— говорит мой собеседник.— Я не раз бывал на фестивалях короткометражных фильмов в Лейпциге и Кракове, много видел, кое-что читал... Вопрос это сложный. Пафос протеста, разрушения не всегда конструктивен. В общем потоке политических фильмов на Западе нужно уметь отличать настоящие. Такие, как, например, фильмы группы «Тим» или «Слон». Такой, как лента француженки Дю Люар «Анджела Дэвис. Портрет революционерки». Иногда же возникает впечатление, что документалисты просто ищут повод, чтобы «встать в оппозицию».

Пока мы говорим о политическом фильме, на языке у меня вертится вопрос. В конце концов я его задаю:

— Ну, а наш политический фильм? Последнее время много говорят, что мы отстаем в этой области?

— А что такое наш политический фильм? — спрашивает Махнач. — Это нужно определить. Ведь наш политический фильм не то же самое, что на Западе.

И мы занимаемся определением.

— Сравнение нашего политического фильма с западным не совсем правомерно,— раздумывает мой собеседник.— Нашего зрителя не нужно убеждать в таких вещах, в каких приходится убеждать зрителя на Западе. Социалистическое общество объединяет позиции зрителя и документалиста. Под политическим фильмом вообще я понимаю выражение мыслей по поводу процессов, происходящих в мире. В целом это фильм, утверждающий доброе и отрицающий злое, разоблачающий пороки, которые мешают нашему обществу.

— А что можно сказать о фильме-памфлете?

— В последнем сборнике, посвященном документальному кино, среди двухсот пятидесяти страниц есть только три об этом жанре кинопублицистики. Александр Медведкин жалуется там на свое одиночество. Непостижимо, говорит он, почему у нас не делают фильмов, противостоящих хоть как-то потоку антикоммунистической пропаганды!

Я считаю,—продолжает мой собеседник,—что

по своей форме фильм-памфлет близок к плакату. Но не к плакату 20-х годов, а к плакату нашего времени. Он должен быть ироничен по-современному, ирония — это ведь тоже категория, меняющаяся во времени. «Разящая сатира» 20-х годов, ее язык, стиль не перенесешь механически в наше время. Что было острым когда-то, сегодня может оказаться грубым. Что было точным, сегодня может выглядеть как анахронизм. Как и любой другой фильм, памфлет должен быть «сориентирован» не только на материал, но и на язык современности, на интеллект сегодняшнего зрителя. Памфлет должен быть как выстрел, как короткая пулеметная очередь. Памфлет «на час» может неожиданно для автора разрушить сам себя.

Каковы же пути возрождения жанра кинопамфлета? Этот вопрос я ставлю почти в риторической форме, потому что прямого и конструктивного ответа на него никто не дает. Обошел его и мой собеседник.

Стеклянный глаз века

Кто-то назвал телевизор «стеклянным глазом века». Мол, не мы смотрим его, а он вглядывается в нас, все больше вовлекая в свой голубой мозаичный мир. Канадский профессор Маклюэн возвестил даже о начале новой эры, которая преобразит человечество на основе телеинформации. Не станем вникать в это пророчество, заметим только, что к документальному кино телевидение действительно предъявляет новые требования, на документалистов «стеклянный глаз» смотрит сейчас довольно пристально.

О телевидении Леонид Махнач говорил со мной не то чтобы неохотно, но как-то дежурно. Сказал, что не видит особой специфики документального телефильма, разве только то, что ему не противопоказана многосерийность и фрагментарность. Рассказал, что еле высидел на сеансе одной документальной ленты, так она была затянута, но потом видел ее на телеэкране, и ничего, смотрелась, потому что можно было отвлечься, передохнуть.

Но если фильм хорош для кинозала, то тем более будет хорош для телеэкрана. Есть, правда, ленты, противопоказанные для малого экрана, например, «Товарищи потомки» или «Наш марш». Еще, сказал Леонид Махнач, в телевидении другие скорости.

Вот тут можно и призадуматься. Разве новые скорости, оперативность не говорят о специфике телефильма? Ведь именно скорости определяют в наше время эффективность кинопублицистики. Сколько на киностудии делают документальную ленту? Год, полгода? Даже киножурнал «Новости дня» не слишком оправдывает свое назначение. В лучшем случае это новости прошлой недели. Какие же это новости? Я не хочу сказать, что в телеобъединении «Экран», где существует объединение документального фильма «Публицист», делают фильмы значительно быстрее. Но все-таки быстрее, и со временем добьются скорости, потому что телевидение к этому обязывает. Скорость — это возможность «поймать» проблему, а без проблемы нет кинопублицистики.

Читая потом этот абзац, Леонид Махнач сделал пометку: «Спутаны две вещи, кинохроника и кинопублицистика. Что касается документального фильма (не кинохроники, здесь все ясно, первенство за телевидением), то не так уж важно, за какой срок он сделан, тем более что я знаю случаи, когда в «Экране» фильм в две части делался 7—8 месяцев. Мы тематические документальные фильмы делаем быстрее, у нас получше организовано производство, п о к а».

Леонид Махнач сказал и такую вещь: есть теперь у людей такая работа — сидеть каждый вечер перед телевизором.

Но разве в этом нельзя увидеть еще одной стороны специфики телефильма? Я здесь хочу процитировать место из интервью Виктора Лисаковича: «К сожалению, наше документальное кино пока имеет очень ограниченное воздействие на зрителя... И только телевидение представляется мне очень перспективным. Телевидение располагает миллионной аудиторией и постоянным экраном для тех, кого интересует документальное кино». (По-

метка Махнача: «Прекрасно. Телевидение блестящий способ п р о к а т а. Полностью согласен в этом с Лисаковичем»). Но если с помощью телеэкрана документальный фильм становится достоянием всего общества, разве это не меняет его прежний, несколько «кабинетный» облик?

Из разговора с Леонидом Махначом я поняла, что «альянс» документального кино и телевидения еще не налажен. Киностудии сами по себе, телестудия сама по себе. Это можно понять даже из телепрограмм. Я, собственно, и выступаю сейчас с позиции зрителя. Показ документальных лент на телеэкране довольно хаотичен. Перерыв между футбольными таймами, и вот уже видишь какой-то телеочерк, часто из далекого прошлого. Для документального кино ведь год-два — это уже прошлое. Создается впечатление, что документальными лентами заполняют пустоты между передачами, иногда делают это и по принципу «что ни покажи». А хотелось бы видеть напряженную, функциональную документальную программу. Это возможно только в том случае, если студии документальных фильмов увидят, где самый широкий «рынок сбыта», и вместо залежалого товара будут поставлять туда самую актуальную продукцию.

Случается, документалисты переходят на телестудию. Я слышала и другой разговор. Режиссер-документалист с телевидения сказал знакомому, что хочет перейти на ЦСДФ. «Ты знаешь,— говорил он,— там ведь спокойней».

Разве спокойствие лучшее качество для документалистики? Мне кажется, «стеклянный глаз» смотрит на такую тенденцию с беспокойством.

О двух пилотах в одном самолете

Леонид Махнач рассказывает о совместных постановках:

— Так получилось, что я участвовал в создании двух фильмов вместе с польскими документалистами. Кроме того, снимал картину о молодежном фестивале в Болгарии, там нам помогали болгарские кинематографисты. Совместные постановки связаны с многими обстоятельствами, так что установившихся правил тут нет. Прежде всего люди, которые в них участвуют, должны быть единомышленниками, а такое встречается редко, потому что у всех разные жизненные школы, разный опыт, каждый несет в своем характере черты своего народа, страны. А ведь необходимо понимание до мелочей, иначе сотрудничество станет актом профессиональным, но не творческим. Знания законов кино тут мало, в такой работе обязательны товарищеские отношения, взаимная симпатия. В этом смысле мне повезло. В Людвике Перском, с которым я сделал два фильма, я встретил друга и единомышленника. С ним интересно работать, общаться. Он любит нашу страну, в Москве у него много друзей. Я тоже бывал в Польше еще до съемок, знал страну. Теперь, когда мы подружились, мы ездим друг к другу, перезваниваемся. Работа с Перским была для меня интересна и продуктивна. Первая картина была о братстве по оружию, замысел второй родился в момент съемок первой. Допускаю, что творческие взаимоотношения с Перским будут продолжены. Но для этого нужно, чтобы в творческом замысле определилось что-нибудь общественно значимое. Ведь совместные постановки нельзя делать искусственно: подписать договор и начинать съемку.

— Во время работы с польскими документалистами съемки велись параллельно?

— Нет, мы работали вместе. Это похоже на то, как два пилота ведут один самолет. Первый держит штурвал, второй его подстраховывает, корректирует. Можно сказать, что на съемках в Москве первым пилотом был Перский, ведь он хотел передать свое ощущение нашей столицы, я же был в роли советчика. В Варшаве мы поменялись местами. Одновременная работа нужна для того, чтобы картина получилась цельной. Иначе может быть, как в басне Крылова «Лебедь, рак и щука», все будут тянуть в разные стороны. К счастью, с Перским у нас этого не получилось.

Совместные постановки, опыт польской школы документалистики дали мне много,— заканчивает Леонид Махнач.

Вместо экрана небо

Эту запись беседы с документалистом Леонидом Махначом я хочу кончить в полном смысле за здравие документального кинематографа. Нелепо было бы провозглашать такую здравицу в адрес, скажем, кино игрового. Оно и так живет себе и здравствует. А ведь как все начиналось!

Начиналось с того, что братья Люмьер установили свою камеру на вокзале Сен-Лазар и начали съемку в ту минуту, когда прибыл очередной поезд. Сейчас эти кадры, несовершенные, зернистые, стали хрестоматийными. Первые кадры кино были документом — они давали возможность людям посмотреть на самую настоящую жизнь. Но эта самая настоящая жизнь не так-то просто давалась в руки. Игровой кинематограф стремительно обогнал документальный. И до сих пор идут жаркие споры о месте, назначении, возможностях кинодокументалистики. Одни, как например Айвор Монтегю, смотрят на него свысока, считая его возможности ограниченными. Другие, как Чезаре Дзаваттини, мечтают о создании такого документального фильма, «который можно было бы показывать вместо экрана на небе, чтобы его одновременно смотрели во всех уголках земли», и считают это делом недалекого будущего. Сами документалисты полны энтузиазма. Еще Грирсон уверял, что перед документалистами открыты такие возможности, «какие совершенно немыслимы на студии с ее сложной аппаратурой и личными усилиями прославленных актеров».

Вот и мой собеседник говорит нечто подобное:

— В игровом фильме присутствует некая нарочитая сконструированность, вступающая в противоречие с правдой жизни, и хорошо бы только «малой» (подробности, обстановка, среда), но и «большой». Это приводит к разрыву между действительностью и ее экранным отражением. Отсюда и стремление к документализму в лучших образцах игрового кино, особенно в фильмах на современную тему, претендующих на социальный анализ сегодняшнего дня.

Особенно хорошо я понял это, когда снимал «Эксперимент». Все ходячие представления о «физиках-лириках», все фильмы, где появляется этот современный «термоядерный» герой, получили в моих глазах налет пижонства. Такой герой придуман за столом. Не знаю, может быть, авторы изучали жизнь физиков, но затем, уединившись в своих кабинетах, перестраивали свою художественную лиру. Даже в признанных фильмах, скажем «Девяти днях одного года», все было не совсем так, как было перед нашими глазами. Не такова была самоотверженность, не такова роль личности в науке. Мы, документалисты, оперируем тем, что попадает в поле зрения кинокамеры. А попадает туда жизнь, такая или иная, но настоящая. В игровой же картине, даже хорошей, много нарочитого. В жизни больше подробностей, тяжелее груз повседневности, и наша камера может увидеть все это и рассказать людям.

— Значит, у документального кино больше возможностей?

— Я бы сказал, у него свои, не менее, а подчас более сильные, не заимствованные у игрового кино возможности.

— Но нынешнее положение вещей этого не доказывает?

— Да, сделано пока мало. Но кое-что сделано, делается и, я уверен, будет делаться. Об этом свидетельствуют многие интересные, на мой взгляд, фильмы, созданные за последние годы на разных студиях страны.

Вот какие они, документалисты. Энтузиасты малого экрана. Впрочем, почему малого? Все они мечтают получить себе вместо экрана небо. И чтобы их фильмы смотрели и понимали все люди планеты.

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Каторжная баня

За спиной Лира осталось имение Глостера. Он идет по дороге, потом по полю... Его выгнали? Нет, на дверь ему никто не указал. Старшие дочери отказались содержать его свиту, они грубо говорили с отцом. Трусливые и равнодушные люди, присутствовавшие при сцене, промолчали. Никто не вымолвил за него слова. Он остался в одиночестве. Что ему оставалось делать? И он ушел — сам ушел.

Уход... А может быть, исход? Исход из одиночества.

Еще одна тема, новый поворот в отношениях мер — единиц и больших чисел.

Термин «типичность» к этим событиям, казалось бы, неприменим. Какая уж тут типичность? Делить под горячую руку государство, проклинать любимую дочь, отрекаться в запальчивости от власти... Бывают ли такие случаи в реальности, имели ли место в истории государств? Нет, никогда не бывали, иметь места не могли... Значит «Лир» — сказка, легенда?

Ну, а бывает ли — в годы смут, смен правлений, войн, — что те, кто находился у власти, летят вверх тормашками, попадают за колючую проволоку, находят своих близких в петле, и сами оказываются на волосок от насильственной смерти?

Можем свидетельствовать: такое на нашем веку случалось не раз с многими тысячами, с целыми народами. Люди всего мира этого досыта нагляделись. Значит «Лир» — реальность?..

И то и другое. Когда Лиру казалось, что он единственный из всех, избранный,— он существовал не в реальности (которой не знал), а в вымышленном мире (своих представлений о реальности). Выйдя за ограду поместья, где теперь хозяйничают Гонерилья и Регана. он вышел за пределы кажущегося (того, что ему казалось); теперь он идет по земле. Лязгнули засовы — распоряжение новых хозяев, Уйти из мира, где прожито восемьдесят лет, можно, вернуться в него уже нельзя. Лир вытолкнут не в другую жизнь, а за пределы жизни в пустоту. Нет даже куста, чтобы укрыться. Дикие звери и те заползли в берлоги. Никого и ничего. Черная дыра ночи. И это была реальность. Реальность пустоты.

Но за пределами жизни оказалась тень жизни, призрак существования. Каким чудом буря не разметала эти жалкие жерди?.. Тень жилища; здесь прячется тень человека. Эдгара, наследника титула и владений лорда Глостера, больше нет, он не существует: его свели со света, осталась его тень — бедный Том, юродивый нищий, никто; загнанный, как зверь, он забился в мокрую солому. Человеческий облик утрачен. Но не только у него одного, у многих: здесь и другие. Такие же, как он, без лиц, тени людей. Те, кто вышвырнут из жизни, кто перестал быть чело-

* Продолжение. Начало см. «ИК»,1971, № 7, 8, 9, 10; 1972, № 1, 4.

веком. И это была реальность.

К ней пришел Лир. Кент привел его сюда, чтобы он укрылся.

Что же это за место? Ремарка перед сценой — «шалаш»; к шекспировскому театру она вряд ли имела отношение: спектакли игрались при дневном свете, на открытой площадке, декораций не было. Однако не декорация, а сама реальность, жизненные обстоятельства показаны с совершенной очевидностью, связаны с другими местами и действиями. Король провел ночь на гнилой соломе, вместе с отщепенцами, ворами и свиньями; говоря это, Корделия плачет.

В театре на эти слова не обращают внимания. Да и какой в них прок? Не загонять же свиней на сцену? Что касается жулья, то за него мог сойти бедный Том (правда, в подлиннике множественное число)... Поможет ли такое описание нам? Есть ли смысл привозить свиней в ателье киностудии (и без них хватает грязи)?..

Участие их, конечно, не обязательно. Корделия могла и ошибиться: рассказывала она с чужих слов. Дело не в свиньях. В конце концов, свиньи могли быть и метафорой: люди дошли до того, что неотличимы от животных. Суть не в свиньях, почевка за краем жизни — вот что главное; самая низшая степень естества, искорка животного тепла, еле тлеющая в ледяном мраке вселенной. Здесь, как мне кажется, и находится та высшая точка, кульминация бури; она в грязных телах, копошащихся в гнилой соломе, а не в сверкании киномолний и потопе с помощью пожарной техники.

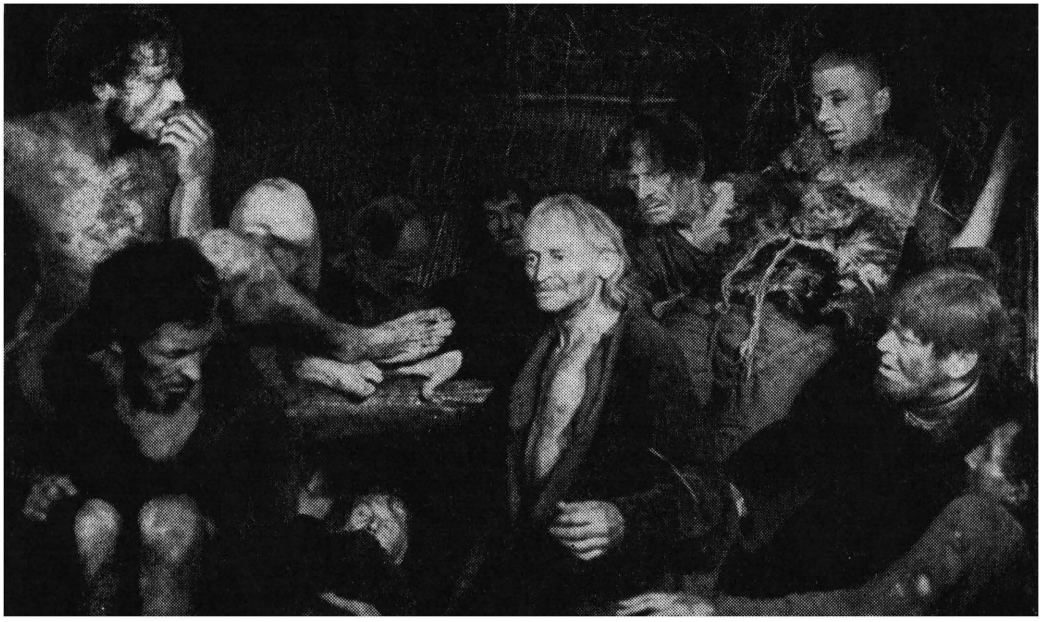
Трагедия заставила Лира прийти сюда. Он долго добирался; шел сквозь круги: сперва — огромные, потом диаметр их становился меньше, мир сужался. Вот как он странствовал: крепости, дворцы, замки, поместья. И, наконец, шалаш для свиней. Это ведь не чередование декораций, установленных на поворотном кругу сцены, а конфликт существований, миры, которые нельзя совместить — ни в истории, ни в человеческой душе. Люди в просторе огромных теплых жилищ, прочных родовых, государственных построек, стены воздвигнуты так, чтобы не взять штурмом, не пробить ядрами, — и пространства вовсе нет: одни только сбившиеся тела, одна защита — наспех сколоченные жерди; ничтожный островок среди неистовства стихий.

«Плот Медузы»?.. Или одна из картин, созданных Данте? Ведь маршрут странствий у Лира такой же, как у дантовского героя: сперва он попадает в ад, а уж потом только в чистилище (встреча с Корделией).

Легко сказать, снимем ад... Так и вижу объявление: «Киностудия «Ленфильм» ищет консультантов, знакомых с технологией пекла, способных подсказать режиссеру характерные детали»... Может быть, перенести на экран полотна Иеронимуса Босха или Питера Брейгеля, приблизив их, как говорится, к действительности?.. Нет, преисподняя у Шекспира устроена по-иному. По сравнению с ней чертовщина фламандцев выглядит ребяческой. Здесь нет орудий пытки, хитроумных мучений, все выглядит куда проще, обычнее. И уж если нужен нам сюда проводник, то пусть один из людей, с фонарем в руке (без них жизнь была бы темнее), еще раз посветит нам.

Откроем дверь. «Представьте себе комнату шагов в двенадцать... набилось, может быть, до ста человек... копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу... темно, грязно... липкая сырость... не было местечка в ладонь, где бы не сидели, скрючившись арестанты... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже... ругань, теснота, целая свалка... избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги...» (Ф. М. Достоевский. «Записки из мертвого дома»).

Шалаш куда меньше избы на сибирской каторге, в нем не только не жарко, а, напротив, холодно, и людей там набралось, наверное, не больше десятка, не видно и цепей, и все же образ как раз такой: король Британии попал в каторжную баню. Картина, которая лишь в бреду почудится, но бред и есть реальность. «Если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, — подводит итоги Достоевский, — то оно очень будет похоже на это место».



«Король Лир». Эдгар — Л. Мерзин, король Лир — Ю. Ярвет, Шут — О. Даль, Кент — В. Емельянов

«Король Лир». Эдгар — Л. Мерзин

Каторжная баня — модель жизни. Участь тех, кого жизнь прогнала сквозь строй, согнала насильственно вместе, загнала в замкнутое пространство, из которого нет выхода, исковеркала бесправием, скрючила нуждой.

Образ у Достоевского только набирал силу. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» описаны промышленные города, огромные центры Европы — и та же модель: ужас скученности, убожества, уродства, толпы, стиснутые кварталами нищеты; нет видимых наружу цепей, но здесь все скованы, и цепи еще покрепче: выхода из бесправия нет; дурман алкоголя, отчаяние, безумие; клетушка-парилка разрослась в многоэтажные дома, скопища горя и унижения; детали иные, чем в картине мытья арестантов, а суть отношений — человека и людей, людей и жизни, людей и пространства — та же, она самая, каторжная баня!.. От ужаса вздуваются цифры, пули растут: одних только проституток выходят на панель, по подсчету Достоевского, целые тысячи; под убожеством тряпья — следы плетей, рубцы от ударов, клейма... Кто тут воры, кто животные? Это что — колтун волос или пучок соломы?..

«Все это орало и гоготало... падали, ругались и увлекали за собой задетых... в каком-то возбужденном состоянии... визги и крики... (где все это происходит: в каторжной сибирской парилке или на окраинах Лондона?..— *Г. К.*) ругань, теснота... свалка... тела... казались еще уродливее... рубцы от полученных... ударов... спины казались вновь израненными... резким сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля ля ля...» («Записки из мертвого дома»).

Резким, сумасшедшим голосом выкрикивает бедный Том обрывки заклинаний, воет какие-то песни; он сам себя исцарапал, загнал колючки под кожу; он перенял повадки животных, чтобы походить на тех, кто непохож на людей; в стаде не отыщут, не опознают.

Откуда взялась на свете эта каторжная баня? Как удалось меньшинству загнать в нее большинство?.. Шекспир открывает начала и предсказывает концы. Связи очевидны: красноречие на дворцовых приемах, обожествление тирании, святость иерархии чинов и мест, угодливая немота, — если это все налицо, значит человеческих лиц уже нет, человеческий облик утрачен, отношения между людьми выродились, прогнили насквозь. Чем выше риторика, тем низменнее дела; дикость, грызня за власть, продажа души за подачку, жестокость, похоть... и вот уже в черной пустоте ночи стучат топоры, без каторжной бани уже никак не обойтись, до нее обязательно дойдет черед. И если Эдмонд доказывает, что один только бог — природа и что нет преград свободной воле человека, то уж потом обязательно погонят клейменных и поротых, набьют ими избу, так что не продохнуть.

Все началось, если угодно, со спроса и предложения. Спрос был на слова, и слова предлагали. Сперва самые красивые слова: Гонерилья так любила короля-отца, что он был ей милее воздуха, ценнее всех сокровищ мира, дороже света очей... Такие слова охотно произносились и охотно выслушивались. А потом пошли другие, корявые, злобные, несуразные, бормотанье и заумь: темная чертовщина юродивого, вой причитаний, похабные шутки. Одними словами отучивали от других. Бредом излечивали от снов.

В шалаше Лир срывает с плеч платье, это все поддельное!.. Платье — мантия, шлейф. Мантия короля была соткана также и из слов. Мантия — покров, золототканые ризы цивилизации. А под ними — язвы и струпья, затоптанные души.

Лир был одинок среди всех, отделим от всех. Потом стал таким, как все, неотличим от всех: горе на одно лицо. Война выгнала людей из жилищ, запылали города, дороги полны беженцев; среди погорельцев старик и его младшая дочь — несчастье всех породнило.

Почему солдаты Корделии (молодые, ловкие люди) не сразу же нашли ее отца? Место, где его видели, известно; у него не было сил, чтобы далеко убежать. Он, конечно, мог прятаться в высоких хлебах (Корделия говорит об этом), мог и уползти в канаву. Все это, говоря по-театральному, легко оправдать. Оправдать Шекспира?.. Мне не по душе такое

выражение (его часто слышишь); не нужно оправдывать Шекспира житейской логикой, лучше постараться понять развитие его поэтических идей.

Вот одна из гипотез: Лира трудно не отыскать, а опознать. Он стал неотличим от всех. Такой же, как все. Разве мало на свете седых бродяг?..

Вглядимся в шекспировские ходы: великий и ничтожный, расстояние между исключительным и обыденным не только не постоянная величина, напротив, колеблющаяся. Лир то удален от жизни, то вплотную приближен к ней. И как раз тогда, когда он слит с жизнью, он возвышается над ней. В мантии он, условно говоря, фигура из бытовой пьесы (пусть из королевской жизни, есть и такой быт), в рубище — он герой трагедии. Вознесенный над всеми, он зауряден; нет в нем ничего особенного. Разве выходки тиранов редкость в истории государств? Чего только они не выделывали при всеобщем потворстве. Но стоит ему только лишиться мантии, стать таким же, как все, и он — единственный, исключение из правил. Почему? Да потому, что не было еще деспотов, способных понять преступность деспотизма, абсурд своего обожествления.

Лир понял все это. И сказал об этом вслух. Сперва самому себе, затем Глостеру, а слушало его человечество, потому что он говорил от имени его большинства.

Шалаш — точка: сошлись пути первого человека в государстве и самого последнего (не только нищий, но и безумный). Они уже не отличаются друг от друга. Кто их сделал такими?

Начинается суд. Король назначает отщепенцев и полоумных в судьи. Каторжная баня стала королевским трибуналом. К ответу зовут не только неблагодарных дочерей, здесь судят целое общество со всей его системой неравенства, лицемерия, бездушия.

По пьесе суд происходит уже не в шалаше; Глостер привел Лира на пустую ферму. Но Лир приходит туда не один; он отказался оставить юродивого нищего (теперь он именует его «афиняном», «философом»). И бедный Том тоже идет не один: вместе с ним перемещается целый мир. Трагедия идет вместе с ним, и не та, на котурнах и в маске, а другая, вшивая оборванка с нищенской сумой.

Нет в «Лире» перемен мест, череды декораций; пространство врывается с потоком стихов (проза так же ритмична); всплывают земли, надвигаются жилища, дороги уходят за горизонт; все приобретает облик, и сразу же очертания расплываются, все становится зыбким, и ничего нет, все уносится в молчание, поглощается немотой.

В шалаше пространство воет и плачет.

О криках бедного Тома написаны трактаты. Открыты источники, изучены материалы. Так причитали на улицах шекспировского Лондона полоумные из госпиталя Св. Варфоломея, они стучали в двери домов, причитали, чтобы разжалобить: Тому холодно!.. Брысь, нечистый!.. Подайте милостыньку бедному Тому...

Быт города, звуки улицы: зазывание лавочников, крики бродячих торговцев, попрошайки. Нечто вроде наших: лудить, паять.. Халат, халат, казанское мыло... Подайте сиротам на пропитание...

Да, что-то подобное. И в то же время совсем иное. Почему Эдгару — Тому дано так много слов? Ответ ясен: чтобы сбить со следа тех, кто за ним гонится. Да, конечно, есть и такой смысл. Но Эдгар не только прикидывается, страдание уже затемняет его разум; мысли оборваны, перепутаны, но сквозь невнятицу нищего Тома проступает жизнь богача Эдгара, он сам судит ее; страдание просветляет; это — исповедь. Сколько оттенков смысла. И сверх всего, еще одно значение. Это не только голос одного человека. Прислушаемся: множество голосов слилось в этот один голос; бедный Том — корифей хора. Это не только голос человека, людей, это голос пространства: стонут убогие лачуги, плачут неурожайные поля, большие дороги просят подаяния, идут бездомные и бесправные — где им укрыться, кто их накормит?.. Не только люди — «голые двуногие животные», но и страна лежит нагая, беззащитная, безумная.

В конкретности этих картин (все они в тексте Тома) открываются не только места действия трагедии, но и причины трагедии.

Пространство трагедии — каторжная баня. Да, это часть ее пространства.

●

Отвлеченные положения? Нет, начала планировок, характер светотени, ритм. Вот главное — то, что я ощущаю почти с физиологической отчетливостью; все вдвинуто, втиснуто в большой человеческий мир, в толчею жизни, не продохнуть от неравенства, тирании, угнетения, страха; обыкновенные заблуждения и обыкновенное горе в обыкновенном, ужасном мире.

Ничего отдельного, обособленного, все между собой сцеплено, спутано. Экран открывает связи в реальности действия; и они уходят за экран в реальность времени.

Странно устроена память. Многое из того, что случилось сравнительно недавно, утратило очертания, а вот эпидемию сыпного тифа (в раннем детстве) помню. Отчетливо помню тон, оттенки: солдатские шинели, перроны вокзалов, замусоренные шелухою от семечек, скомканные газеты и листовки, выброшенные грязные бинты, бязевые подштанники, жестяные котелки с вмятинами, неочищенной гарью.

Я перечитал «Каторжную баню» и нашел... как бы это сказать половчее, не то что ошибку или путаницу, а скорее всего некоторое умолчание. Исправить оплошность просто: зачеркнуть несколько слов, и вся забота. Или, может быть, лучше написать, не таясь, как было на деле?.. Откровенно говоря, свиней на съемку я все-таки затребовал. И настаивал, чтобы они обязательно были черные, «для эпохи». К моим словам отнеслись (на этот раз) с уважением. Сказано, сделано: сколотили загон, и в углу ателье, недалеко от нашей декорации, вскоре послышался хруст сена, потом сопение и хрюканье. Артисты пришли на съемку. Ярвет обернулся на звуки, посмотрел и промолчал. И другие посмотрели и промолчали.

— На завтра их привозить? — спросил меня администратор в конце смены с некоторой укоризной в голосе. Так мы сквитались: за недоставленного гепарда — зря привезенные свиньи.

Хор

Хор должен быть слышен, а потом и виден с самого начала действия. Вернее, до начала действия. Еще пуста большая сцена: не вышли главные артисты, и нет тех, кто их сопровождает. Ничего еще не случилось, но уже слышится издали скорбный звук: «нагие несчастливцы» идут по тропинкам, в стороне от больших дорог, замков, в стороне от событий. Что общего может быть между оборванцами и теми, кто делит государство?

Люди в мантиях глухие: никто из них не слышит хриплый звук рога. Но зов относится и к ним.

Звук рога, а столетие раньше был свист дудки — тоже призыв, зов. Я слышу в этой тянущейся ноте отзвук старинного образа. Устройство «Лира» (в глубине сцепления поэтических идей) напоминает и любимую аллегорию средневековья: костлявые пальцы скелета подносят к челюстям дудку — пошел танец; безносая старуха с косой тащит в круг королей, епископов, красавиц, воинов. Есть такой хоровод и в «Лире», только не смерти, а жизни — той, что похуже смерти.

Движение, правда, не по кругу, а по прямой. Тянется по тропинке цепочка — идут отребья земли, гудит рог, зовет беда: к нам!.. к числу, которому нет числа; как измерить горе на земле?.. И человек за человеком присоединяются к идущим, идут в затылок: сперва Эдгар, затем Глостер; отец с сыном, слепой с поводырем пошли по миру; а дальше Лир, Корделия; отец с дочерью. Гудит рог, кто следующий?..

Звено за звеном наращивается цепь и уходит за фильм.

На мысе Казантип мы начинаем снимать хор.

Целый день я занимаюсь каждым костюмом, правильнее сказать, каждыми лохмотьями. Вирсаладзе заболел именно тогда, когда он особенно нужен (правда, он мне всегда нужен), и я чуть не свел со света его помощницу за декоративные заплаты и романтические рубища. Художник, недавно закончив-

ший театральный вуз, она никак не может понять, чего я от нее хочу. Жизненный вид? Но вот — дырки (наспех прорезанные ножницами в новой ткани), а это разве не грязь (нарочно запачкано, следы кисти)?..

Я иногда представляю себе удивление читателя, уже видевшего наш фильм: где же результаты этих стараний? На экране — припомнит читатель — были нищие; ну, нищие как нищие, ничего особенного.

Трудность шекспировской постановки состоит и в том, чтобы не было в кадрах ничего особенного. Непримечательность относится не только к чувству меры; это особая выразительность, у нее свой тон, характер. Неточность здесь сразу же бросается в глаза. Неприятно смотреть, когда сытые люди изображают в фильме голодных: гладкая кожа, городские лица, руки, не знавшие физического труда, — все это отчетливо видно на экране, а следы лишений, изображенные гримерами, — оскорбительный маскарад.

Нищие, значит — запущенные лохмы волос, бесформенное тряпье? Как раз это нам не годится. Облик должен быть сдержанным, суровым. Нам нужна, точнее говоря, антилохматость, противорастрепанность.

У вожака табора следы оспы на загорелом, обветренном лице, он так худ, что выражение «кожа да кости» может относиться к нему буквально. К своему делу Павел Григорьевич относится серьезно. Он приходит на съемку задолго до вызова; не торопясь, расшнуровывает ботинки, снимает свой обычный костюм и облачается в рванину. Погода холодная, и мы убеждаем его не торопиться: до съемки еще много времени. Павел Григорьевич не обращает внимания на уговоры, он берет посох и отходит в сторонку. Я вижу, как он ходит босиком: вживается в роль. На свою компанию он покрикивает и в жизни.

Был у нас и малый, которого ассистенты разыскали на базаре в Нарве. Профиля у него не было. То есть нос частично был, но свернутый на сторону и как-то мало заметный. От официального представления он уклонился, просил обращаться к нему запросто: «Ваня-полбанки». Боюсь, что он не был членом профсоюза. Снимать его было сущее удовольствие: совершенная естественность, непринужденность. Пожалуй, некоторая примечательность в его внешности все же была. К сожалению, местная милиция возражала против того, чтобы он довел свою роль до конца; у милиции были на него какие-то свои, отличные от наших планы.

Я люблю эти маленькие труппы внутри фильма. Обособленные миры, со своими привычками, манерой обращения. В рядах рыцарей Лира были артисты с некогда гремевшими именами (мы пригласили их из дома ветеранов сцены); двое из них играли в свое время Лира.

За столом герцогини Олбэнской сидели по одну сторону люди с долгой сценической жизнью; седоволосые первые любовники, неврастеники и фаты давних провинциальных антреприз, а по другую — тяжелоатлеты, борцы, был и чемпион самбо (игравший призрака в «Гамлете» — только ему было под силу носить музейные доспехи) — свиту герцогини Олбэнской отличала такая внешность.

Во времена ФЭКСа мы превращали фильм в паноптикум: гуляли у нас и великаны и карлики; были и такие физиономии, что только в бреду померещатся. Пожалуй, наши типажи выдержали бы конкуренцию с монстрами из «Сатирикона» Феллини.

Что же нужно для «Лира»? Как определить характер, качество?.. Может быть, так — монтаж антиаттракционов?..

Когда съемки заканчиваются, группа передает в информационный отдел киностудии альбомы с фотографиями: пробы на роли и эпизоды, типаж. Когда ты начинаешь новый фильм, альбомы возвращаются к тебе. Кто-нибудь из тех, с кем ты трудился, могут опять понадобиться. Те же альбомы: «Дон-Кихот», «Гамлет», «Король Лир». Только многих снимков не хватает. Родные покойных часто просят отдать им эти фотографии.

Стоит найти какие-нибудь черты образности, как дальнейший ход событий (и мыслей) заставляет отказаться от того, в чем только что пробовал утвердиться; нужно двигаться дальше (по событиям и мыслям), пробовать иную выразительность. Прошла ночь. Буря

сорвала мантии. Сгинул, оборвался фантастический галоп призрачного мира. При свете дня стала отчетливо видна реальность. Совершенная простота реальности: скудная земля, пустое небо, бедность. Это реальность любой эпохи. И это нагота притчи. Кадры элементарные, как фразы притчи: стал король бедняком, жил с бедняками, и нельзя было отличить его от бедняков.

Бродяг немного, табор сравнительно невелик, но сцена, где происходит действие, огромна и масштаб ее раскрывается в движении. За холмами, по которым пойдут нищие люди, — нищие поля, холмы, лишенные растительности, большие плоские камни — далеко видно, но не на что смотреть. Это пустая сцена — только не театра, а жизни, мира.

По пьесе встреча Глостера, Эдгара и Лира происходит в «местности вблизи Дувра». У нас — ход к Дувру, движение к гибели, расширение поля действий: мы входим в историю, в железный век. Монолог становится и массовой сценой: действие захватывает деревни, города, страну.

Начинается с обыденности: привал уставших, голодных бродяг. Сил уже мало, путь еще далек. Лир говорит с Глостером, пока на первом плане — двое участников (Эдгар — Том в стороне), но слышен рог, побирушки подымаются с земли: пора. И монолог продолжается уже на ходу, среди идущих людей. Мы снимаем Лира с тележки, наше движение незаметно ускоряется, и камера перегоняет труппу, теперь Лир оказывается впереди идущих, съемочная точка делается более низкой: Лир уже выше других.

Мы приходим к «острию» — точке образа: люди в рубищах, далекие жестокие земли, стук посохов, суровые, измученные лица, слова обличения. Хочется, чтобы древний ветер прошел по кадрам. Библейские пророки, а затем бродячие проповедники средневековья, бешеные еретики, позванивающие шутовскими бубенчиками.

«Где глаз людей обрывается куцый, главой голодных орд..» — строчка Владимира Маяковского не выходит из памяти во время этих съемок. Идет, разумеется, не революция; это горе и гнев идут по земле.

Монолог разворачивается сюитой кадров — холмы, степи, валуны, устья высохших рек. Мы снимали сцену в нескольких местах экспедиции (от Азовского моря до Эстонии).

Ничего не нужно выдумывать, нужно только забыть про то, какой мы видим эту сцену в театре, привыкли видеть: три человека (условность их встречи в одном месте), форму монолога; если вчитаться в текст всего акта, то короткие реплики — как телеграммы с театра военных действий — пронизывают действие: скачут гонцы; французская армия высадилась, бьют барабаны, идут бои.

Уже не только рог бродяг, но и другой призыв: набат, колокол — тревога, беда, народ вовлечен в события. Уже настоящий, тысячеголосый хор подхватывает слова Лира: плача, приходит человек в мир и, плача, его покидает.

Лицо Лира среди множества лиц, среди народного горя, беды, обрушившейся на страну.

Ирония, пародия на проповедь оборачивается трагической проповедью.

Время помогло мне подготовиться к шекспировским постановкам, не раз отправляло меня в «творческие командировки».

Кадр Лира во главе толпы людей пройдет через весь фильм. Как бы лейтмотив действия. Постоянное движение, но переменные величины.

Лир — придворные, свита, рыцари.

Лир — нищие.

Лир — беженцы, погорельцы.

Лир — арестанты, пленные.

И общий ход: Лир — люди; вглядимся в ряды, тут и мы с вами. Движение, ход. Ошибаясь, отрицая то, во что раньше верил, вновь утверждая, опять отрицая, но все время вперед. Ход, марш.

Нелепо считать, будто работа Вирсаладзе ограничивается костюмами. Сшили по эскизу платье, порвали, где нужно, измазали для жизненности; можно надеть, играть. Чушь какая, именно здесь, в облике, — оттенки значений, схваченных в линии, материале, тоне, — многое начинается. Ирония и трагичность, низкая реальность и сила обобще-

«Король Лир». Король Лир — Ю. Ярвет, Глостер — К. Себрис, Эдгар — Л. Мерзин

«Король Лир». Король Лир — Ю. Ярвет, Эдгар — Л. Мерзин

«Король Лир». Король Лир — Ю. Ярвет

ния — какие только интонации не улавливает в своем искусстве Сулико Багратович.

Рубище Лира, — покрой напоминает королевскую мантию, но ткань самая грубая, шлейф (скошенное движение еще усилено) тащится по земле, а подол оборван так, что видны голые, босые ноги. Черты гротеска и одновременно трагичности. И нет ровно ничего нарочитого, привлекающего к себе внимания.

Вероятно, многолетняя работа в балете научила Вирсаладзе видеть не костюм, а движение, жест, тело, перемещающееся в пространстве.

Когда труд людей сливается и без долгих объяснений они на лету схватывают мысли друг друга, продолжают их уже каждый в своей области — работа спорится. Я не могу налюбоваться на походку Ярвета. Он выступает какой-то нелепо церемонной, величавой поступью, чуть повернув голову к Глостеру. В этой пародии на короля он истинно велик. У Юрия Евгеньевича сухое мускулистое тело, большие мужицкие руки. Он такой, как все, и первый из всех.

Из письма к С. Б. Вирсаладзе:

«25.VI.1969 г.

Дорогой Сулико Багратович!

Я очень огорчен, что нам не удалось встретиться. Мне хотелось посмотреть вместе с Вами то, что мы сняли в Казантипе, и вместе подумать над дальнейшим. Дело как будто немного сдвинулось с места. Чуть сдвинулось...

Теперь просьба: нарисуйте, пожалуйста, попоны. Конечно, лошадиные туалеты не по Вашей части, но что тут поделаешь? В материалах (войн, турниров) ничего подходящего: полосы, шашки, гербы — все нарядно, декоративно, а нам нужен мрачный облик войны. Лошади, как в броне, одни только глаза косят

в прорезях. Тон темный; черный, к сожалению, нельзя — получатся похороны.

Корделию и на войне не хочется видеть в мужском платье; образ женский, вернее, девичий. Вид у нее, разумеется, должен быть жизненный: она ездит верхом, укрывается от холода. Видимо, плащ с капюшоном (шерстяная материя), сапоги. Ничего в ней нет королевского; идет война, порядок давно нарушен. Ее сопровождают несколько вооруженных людей (охрана). Среди солдат она не кажется чужой, даже если в светлом плаще, то не выглядит белой вороной.

И в герцоге Олбэнском — ничего герцогского, военного; штатский человек; меч привязан к поясу, и все.

Зато Эдмонд — человек войны. Теперь он красив, мужествен; он пошел в гору. Может быть, к его меховому костюму (из морского кота) добавить железо — на шее, плечах, локтях, части доспехов. Война в самом ее грубом виде.

Эдгар в сцене поединка тоже непохож на рыцаря; он снял с убитого воина рубаху, подобрал на поле меч и шлем.

Удачной поездки в Англию и большого успеха «Спартаку»...»

Мы все устали; экспедиция была нелегкой...»

Из письма к Д. Д. Шостаковичу:

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Хочу попросить Вас сочинить несколько самых бесхитростных мелодий: обрывки песен, которые напевает Эдгар, прикидывающийся юродивым. Характер — английский, народный, без аккомпанемента. Это даже не музыкальные номера, а скорее элементы речи бедного Тома: он то напевает, то бормочет, то причитает. Я не стал бы беспокоить, но в английских изданиях пьесы нет нотных записей, а петь эти фразы необходимо...»

Из письма Д. Д. Шостаковича:

«Дорогой Григорий Михайлович!

Посылаю Вам песни бедного Тома. Около каждой из них я поставил примерный темп по метроному. Можно, конечно, петь и несколько быстрей и несколько медленнее. Однако нужна некоторая скорбь в исполнении...»

Из письма к Д. Д. Шостаковичу:

«14.VII.1969 г.

... Вчера Лео Мерзин (Эдгар) напел мне присланные Вами песни. Они мне очень понравились; как раз такие, как и хотелось бы услышать: деревенские, воющие. Хорошо было бы избежать, где только можно, всего громко-торжественного, патетического. Найти интонации скорее скорбные, горестно-человеческие.

Я подумал, не начать ли нам фильм с одной из этих песен Тома — с чуть слышного печального голоса?.. Мне теперь понятно чувство Пастернака, когда он писал, что «Лира» понимают «слишком шумно».

Работа оказалась уж больно трудная. «Гамлет» — и по существу и по средствам выражения — был яснее.

В Нарве мы пробудем еще два с половиной месяца...»

(Продолжение следует)

Методологические проблемы истории советского кино

Дискуссия в редакции журнала «Искусство кино»

Поводом к собеседованию на эту тему послужил выход в свет первого тома «Истории советского кино», созданного сектором кино Института истории искусств Министерства культуры СССР при участии большой группы киноведов из союзных республик — украинских, белорусских, грузинских, армянских и др. Встреченный с интересом и сочувствием читателями и критикой, этот труд в то же время оживил дискуссию по многим спорным вопросам истории кино 20-х годов, привлек внимание специалистов — киноведов, всей кинематографической общественности прежде всего к методологическим аспектам ведущейся в нашей стране работы по изучению истории киноискусства, выросшего на почве, возделанной социалистической революцией, и отразившего в себе духовный облик человека коммунистической эры, особенности искусства социалистического реализма, положившего начало новой эпохе в художественном развитии всего человечества.

Актуальность споров, возбужденных появлением первого тома «Истории советского кино», стала особенно очевидной в свете тех, всех нам памятных мыслей о необходимости значительно повысить научный, теоретический уровень советской критики, которые были высказаны в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, а затем в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Насколько анализ пути, пройденного советским кино в 20-е годы, произведенный авторами обсуждаемого тома, помогает уяснению основных закономерностей, под знаком которых формировалась и формируется советская кинематография, насколько их труд отвечает методологическим принципам, на которых зиждется марксистско-ленинское искусствознание,— так был сформулирован основной вопрос, который предстояло решить участникам двухдневного собеседования, организованного нашей редакцией. И как нам кажется, оно в известной степени помогло уяснению основных спорных вопросов, волнующих сегодня киноведов, и в то же время способствовало консолидации их усилий на решении тех проблем, глубокое, принципиальное значение которых особенно отчетливо вырисовывается сейчас, когда партия призвала критиков последовательно и активно способствовать утверждению революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, непримиримо разоблачать реакционную сущность буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, вскрывать несостоятельность разного рода немарксистских взглядов на литературу и искусство, ревизионистских эстетических концепций.

●

Собеседование открылось выступлением доктора искусствоведения Е. С. Громова.

Е. С. Громов

Независимо от нашего отношения (разумеется, неодинакового) к первому тому «Истории советского кино», всем нам одинаково понятно, что это исследование уже живет собственной жизнью и, получив соответствующие рекомендации в прессе (напомню отзыв, опубликованный в «Правде»), стало фактом истории советского киноведения. Тем больше у нас оснований для того, чтобы серьезно проанализировать работу большого коллектива ученых, принявших участие в создании этого труда, проанализировать так, чтобы наш анализ стимулировал дальнейшее развитие нашей науки. Попутно необходимо ответить и на некоторые деловые, практические вопросы: например, может ли первый том служить пособием для студентов ВГИКа, для филологических и журналистских факультетов, можно ли его рекомендовать как материал для изучения кино в системе университетов культуры и т. д. Я думаю, что на все эти вопросы надо ответить: да.

Создание истории любого искусства всегда составляет важнейшую и труднейшую задачу одновременно для теоретиков и критиков. Хорошо памятны слова, сказанные в Отчетном докладе ЦК на XXIV съезде КПСС о насущной необходимости для критики более активно вторгаться в жизнь искусства, нашедшие горячий отклик в среде искусствоведов всех специальностей и развернуто, детально конкретизированные затем в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где была особо подчеркнута необходимость преодоления «серьезных недостатков в постановке научно-исследовательской работы». С высоты требований, выдвинутых перед критикой партией, и должна оцениваться работа, проделанная коллективом авторов первого тома истории кино в СССР.

Оценивая эту работу, мы должны прежде всего постараться уяснить, насколько выводы, к которым пришел авторский коллектив, помогают постижению сегодняшней художественной практики.

Далее. Важно понять, как и в какой мере новая «История кино» аккумулирует наш прежний киноведческий опыт. Я лично убежден, что последняя «История» не отрицает и не перечеркивает лучших традиций нашего отечественного киноведения, заложенных Кулешовым, Эйзенштейном, Пудовкиным, Иезуитовым, Лебедевым и многими другими учеными. Эти традиции она творчески развивает.

Мы имеем две основные фундаментальные работы, предшествовавшие созданию новой «Истории кино». Это книга Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР» и известные «Очерки истории советского кино» в трех томах, выпущенные в 50-х годах.

Я снова перечитал перед этим совещанием книгу Николая Алексеевича Лебедева и должен сказать, что как бы по-разному мы ни относились ко многим оценкам и характеристикам, в ней содержащимся, два момента в ней и сегодня кажутся очень привлекательными. Во-первых, эта книга концептуальна, что имеет существенное методологическое значение. Мы часто справедливо говорим, что наука не должна ограничиваться схематическими построениями, но не менее очевидно и другое — что наука должна опираться на модели, на определенные теоретические ориентиры в познании истории, живой художественной практики. С этой-то точки зрения мне и кажется важным отметить концептуальность книги Н. А. Лебедева, которая представляется сейчас ее наиболее значительным достоинством.

Второй момент, характерный для «Очерка» — его социологичность. Повторяю, можно не соглашаться со многими методологическими посылками и конкретными оценками Николая Алексеевича (книга вышла первым изданием в 1947 году, почти 25 лет назад). Но ее социологическая направленность представляется сегодня особенно важной и интересной.

Я с удовольствием прочитал в предисловии к книге Лебедева те строки, где автор говорит о методах исследования:

«...Здесь недостаточны обычные методы исследования, применяемые в других искусствах, будь то театр, художественная литература или изобразительные искусства. Здесь методы искусствоведения должны быть дополнены методами исследования, учитывающими специфику кино как массового художественного производства, основанного на высокой индустриальной технике». Н. А. Лебедев видел свою задачу в том, чтобы дать краткий описательный очерк этой истории, хотя бы в первом приближении к истине...

Действительно, в «Очерке» была сделана попытка, опираясь на предыдущие достижения советского киноведения, и прежде всего на работы Н. Иезуитова, дать определение методологии киноведения как науки, способов подхода к изучению кино как вида искусства.

Следующая по времени появления фундаментальная работа — «Очерки истории советского кино» в трех томах— отлична от той книги, о которой мы только что говорили, и по времени создания и по духу.

В трехтомных «Очерках» самое существенное — художественная критика, художественный анализ фильмов, изучение самого процесса развития кино как смены художественных течений в русле метода социалистического реализма.

Авторы «Очерков» писали, что их основной задачей было показать, как формировался советский кинематограф, как выявлялись в нем принципы народности, как преодолевались чуждые идеологические влияния, как росло и совершенствовалось мастерство деятелей нашего кино.

Авторы этого капитального труда заранее условились, что не будут выделять отдельные стороны кинематографического процесса, а дадут художественную критику фильмов в целом. Причем, так же как и Н. А. Лебедев, авторы этой книги заранее оговаривали описательность своего подхода к материалу исследования, поскольку они отдавали себе отчет в том, что уровень теоретических исследований

в различных областях киноведения тогда еще был довольно низок.

Я не буду сегодня касаться просчетов Н. Лебедева или авторов «Очерков истории советского кино». В свете накопленного нами за последующие годы опыта обнаружить эти просчеты нетрудно. Мне представляется более важным сказать о том позитивном, что содержалось в их работах. Но, естественно, что с тех пор перед нами возникли многие новые проблемы и для всех стала очевидной необходимость возвращения к не раз уже описанным явлениям истории кинематографа.

Авторы «Истории советского кино», первый том которой обсуждается на нашей встрече, попытались пойти по синтетическому пути, соединив концептуальность эстетического подхода к истории кино с социологически-философским анализом материала. Они стремились дать целостную картину развития киноискусства в 20-е годы как эстетического феномена, взятого в его становлении и развитии.

При этом авторы «Истории кино» сделали одну тактическую ошибку — они не предварили свой том методологическим и теоретическим предисловием, которое бы прояснило их исходные позиции. У читателя из-за этого возникают и не могут не возникнуть недоуменные вопросы, которые стоило бы заранее снять.

Например, в томе есть специальная глава, посвященная формированию кинодраматургии. Необходимость этого раздела не вызывает сомнений. Кинодраматургия — первооснова фильма, это всем известно. Однако почему другие стороны художественного процесса — актерское мастерство, работа художника в фильме, композитора — были обойдены специальным анализом, объяснено не было.

При чтении книги убеждаешься, что авторы первого тома стремились дать целостный очерк главных закономерностей развития киноискусства в связи с общей историей страны. Они стремились рассматривать фильм как единое целое, оставаясь на позиции традиционного искусствоведческого анализа и не обращаясь к тем новым методам анализа, которые нашли применение в работах некоторых литературоведов в последние годы. По-моему, это вполне оправдано. Новые структуралистские методы анализа еще недостаточно разработаны, и вряд ли стоило применять их в работе такого масштаба и сложности, как обсуждаемая нами книга, требовавшая особо точной методологии.

Едва ли не самая существенная черта обсуждаемого нами тома состоит в том, что кинематограф рассматривается в нем как явление многонациональное.

Проблемы многонационального советского кино освещены здесь так подробно и обстоятельно впервые. Важнейшим достижением первого тома «Истории советского кино» является также введение в обиход научного киноведения огромного количества новых фактов и сведений, помогающих раскрыть судьбы отдельных национальных кинематографий, причем мне кажется принципиально важным то, что авторы преодолевают прежний подход к этой проблеме, который состоял в том, что когда заходила речь о многонациональном кино, то всегда имелись в виду только кинематографии других союзных республик, а русское кино в этом контексте не рассматривалось.

Правда, методология характеристики иных из национальных кинематографий еще недостаточно разработана. Тут и впрямь возникает много трудностей — каким образом определять национальное своеобразие фильма? Легко заметить слабость, относительность способа определять эту принадлежность по территориальному признаку. Узбекский фильм может быть сделан в Москве, украинский фильм — в РСФСР, русский — на Украине и т. д. Довженко называл кино самым интернациональным искусством. Действительно, кино как никакое другое искусство предрасполагает ко взаимодействию национальных традиций. Очень трудно развести по национальным республикам фильмы Довженко, Пырьева, Райзмана. Но тем не менее сама ориентировка на выявление национальных особенностей, как особенностей именно нашего многонационального кино, мне кажется очень важной и плодотворной. И я думаю, что в последующих томах это удастся сделать еще отчетливее, удастся показать, что главным критерием национального в киноискусстве, как и в любом искусстве, является мера, способ выявления национального характера: для русского — русского национального характера, для других народов — национального характера своих народов, своих наций. Вместе с тем необходимо показать диалектику процесса рождения общесоветского характера, рождения интернациональной общности, получившей свое отражение и в киноискусстве, постепенного развития этой интернациональной общности, для чего надо будет раскрыть связи кинематографий отдельных национальных республик со всем советским кинематографом, так же как с кинематографом в странах социалистического содружества.

Мне кажется принципиально важным также и то, что редколлегии «Истории советского кино», ее первого тома, удалось добиться того (хотя добиться этого было трудно!), чтобы историю отдельных кинематографий писали киноведы из тех республик, о которых идет речь в данной главе. Это привело к литературной и теоретической неровности в изложении материала, что предопределялось уровнем развития киноведения в тех или иных республиках.

Но этот недостаток искупается тем принципиальным выигрышем, о котором я только что упомянул.

Вспомним в этой связи, что и в Постановлении ЦК КПСС прямо говорится о значении вопросов координации деятельности научных учреждений, о необходимости преодоления ведомственной разобщенности в процессе изучения многонациональной советской художественной культуры. «История советского кино» наглядно подтверждает плодотворность этой мысли. Наибольшие удачи авторского коллектива связаны как раз с успешным преодоле-

нием межведомственной разобщенности, все еще очень мешающей работе наших киноведов. Это всем нам урок на будущее.

Говоря о первом томе, мы очень легко можем указать на то, чего в нем нет и что еще предстоит сделать в процессе дальнейшей работы, может быть, даже не в последующих томах, а в других исторических и теоретических исследованиях.

Ясно, что нам скоро потребуется дальнейшее конкретное исследование кинематографического процесса в его историческом генезисе, с тем чтобы в итоге наконец могла возникнуть подлинно синтетическая история кино в целом. А для этого надо будет написать историю операторского искусства, подробно исследовать роль художников и композиторов в формировании того целостного художественного эффекта, какого достигает в итоге фильм.

В первом томе «Истории советского кино», как я уже сказал, история кино рассматривается в тесной связи с развитием общественной жизни страны. Авторы показали борьбу Коммунистической партии за развитие реализма в киноискусстве; вообще социальные аспекты исследования прослежены достаточно четко и ясно.

Но идеологическая борьба, как и борьба группировок, творческих направлений в истории советского кино первого периода, в книге отражена недостаточно полно. Создается впечатление, что киноведы как будто не решаются еще поднять изучение истории кино на уровень тех идеологических проблем, которые уже нашли отражение в работах по истории литературы или театра, и прежде всего в связи с той ожесточенной и очень интересной творческой борьбой различных группировок, школ и течений, которой были наполнены 20-е годы.

В этой связи я должен отметить свое несогласие с анализом Пролеткульта, с тем, как подан Пролеткульт в данном томе. Мне кажется, можно было более объективно и полно сказать о сложности Пролеткульта как явления в истории нашей культуры.

Какие же выводы следует сделать из всех этих замечаний? Прежде всего, я думаю, что задача дальнейших исследований, которые будут предприниматься в сфере истории кино, будет состоять во все более обстоятельном и систематичном сопоставлении кинематографии с жизнью других искусств, с той духовной жизнью, которая фиксировалась не только в кино, но и во всех других видах искусства.

Следует обратить внимание и на опасность, которая дает себя знать в работах кинокритиков, замыкающихся в кругу по преимуществу эстетических оценок и проблем. Между тем массовый читатель и зритель справедливо ждет от критиков кинематографа ответов также и на вопросы, выдвигаемые ходом общественной жизни сегодня.

Так, например, спор «реалистов» с «романтиками» имеет не только эстетический смысл, но и глубокую общественную подоплеку. Скажем, за фильмами Ильенко стоит не только определенная художественная, но и столь же определенная общественная позиция, о которой, кстати, говорилось на страницах журнала «Искусство кино». Но то обстоятельство, что эта дискуссия захлебнулась, едва начавшись, тоже достаточно симптоматично для нашей критики, все еще не умеющей связывать кардинальные вопросы духовной жизни с явлениями и процессами киноискусства. И в этом отношении мы заметно отстаем от наших коллег по литературоведению. Я много лет выписываю журнал «Вопросы литературы» и вижу, что он для понимания общехудожественного процесса дает мне больше, чем наши кинематографические издания, в том числе и «Искусство кино».

Но вернемся к «Истории советского кино». В первом томе есть попытки выявить место советского кино в мировом кинематографе. Авторы избегают при этом лобовых сопоставлений: в нашем кино-де все прекрасно, а там все плохо. Поэтому, когда в первом томе сравнивают достижения революционеров советского кинематографа с французским авангардом, — это сопоставление оказывается очень удачным, так как на этом сравнении без лишних слов и восклицаний, без позы и самохвальства наглядно показывается огромное значение советского кино в мировом киноискусстве.

Но таких удачных сопоставлений все-таки не хватает. Авторы себя порой как бы ограничивают, когда касаются вопроса о взаимоотношениях с западным кинематографом.

Повторяю, можно очень много говорить о том, чего нет в первом томе «Истории советского кино», и о том, что еще предстоит сделать в последующих томах. Но мне думается, что главное в этом исследовании есть, а именно: анализ искусства советского кино как партийного и народного, как искусства социалистического реализма.

Это основное концептуальное положение первого тома раскрыто в анализе художественной практики киноискусства 20-х годов. Это и определяет наше сочувственное отношение к первому тому. Мы можем с полным основанием рекомендовать его нашей молодежи, которая изучает историю советского кино и желает ее серьезно понять. Наличие тех или иных спорных оценок и положений, мне кажется, не меняет общего вывода: работа проделана большая и нужная.

М. П. Власов

Мне представляется серьезным достоинством первого тома «Истории советского кино» с точки зрения методологии то, что здесь развитие советского киноискусства рассмотрено как процесс развития и становления киноискусства многонационального.

Нельзя сказать, что это первая в практике нашего киноведения попытка в этом направлении.

В «Очерке истории кино СССР», написанном Н. А. Лебедевым, есть глава, посвященная движе-

нию и становлению национальных кинематографий. Однако в первом томе «Истории кино» это становление рассмотрено более основательно и подробно, поскольку в исследовании участвовали киноведы из национальных республик, которые смогли привлечь много новых, ранее не входивших в киноведческий обиход материалов.

Это расширило наше представление о процессе развития советской кинематографии в целом. Причем, относится это не только к главам, посвященным киноискусству союзных республик, но и к ряду глав, где рассказывается о становлении русского советского кинематографа.

Много интересного в смысле привлечения материала, ранее недостаточно освещенного, мы находим в главе, где речь идет о стилевых и жанровых особенностях киноискусства 20-х годов, в главе, посвященной хроникально-документальному кино. Интересен раздел, касающийся существа творческих дискуссий, которые велись в области документального фильма.

Любопытной по новизне материала и широте привлеченных фактов представляется мне глава, где рассматривается научно-познавательная кинематография 20-х годов.

Однако, отмечая эти положительные качества первого тома, я полагаю, что нужно также остановиться и на целом ряде существенных, на мой взгляд, принципиальных неточностей и упущений обсуждаемого тома.

Так, по-моему, серьезным просчетом авторов этой работы (здесь я иду вразрез с высказываниями тов. Громова) является то, что организующая и направляющая деятельность Коммунистической партии в области кино получила еще недостаточно полное отражение в их большом труде.

Одна из подглавок Введения названа так: «Партия и организационное строительство советской кинематографии», а между тем именно в этой подглавке рассматриваются такие важнейшие документы, как решения XII и XIII съездов партии, как директивы и высказывания В. И. Ленина, непосредственно посвященные вопросам кинематографа. Здесь же идет речь и о первом Всесоюзном партийном совещании по кино, состоявшемся в 1928 году.

Все названо, все как будто бы есть в этой подглавке, но нельзя не пожалеть о том, что эти важнейшие документы и мероприятия партии по кино рассмотрены здесь лишь постольку, поскольку они помогали решению организационно-хозяйственных проблем кинематографа. И значительно слабее показано, какое громадное идеологическое, какое идейно-творческое значение имели эти партийные директивы и мероприятия, определившие не только организационно-хозяйственную структуру, но и все развитие, становление нашего киноискусства как искусства социалистического реализма.

О таком важнейшем событии в идеологической жизни советского киноискусства, как Всесоюзное партсовещание по кино, например, сказано слишком уж поспешно, вскользь: во Введении и Заключении ему посвящено по 7—8 строчек. И беда тут, конечно, не столько в количестве строк, сколько в том, что значение этого партийного совещания, суть его решений осмыслены авторами тома крайне односторонне.

Так, во Введении упоминается лишь о значении партсовещания в постановке ряда организационно-хозяйственных проблем. В Заключении же на первый план выносится та часть резолюции партийного совещания, где речь идет о праве художника на эксперимент. Это, несомненно, важная часть резолюции, но нельзя ею ограничиваться, потому что самое главное, во всяком случае, не менее важное, чем право художника на эксперимент, заключалось и в тех разделах резолюции, где формулировались принципиальные положения о роли кинематографа в процессе культурной революции, о задаче воспитания масс на положительных образах, о задаче популяризации средствами кино прогрессивных явлений нашей жизни в сочетании с борьбой против пережитков прошлого и т. д.

Многие из этих положений не утратили своей актуальности до сих пор. И обойти их было, по-моему, совершенно неправильно как раз с точки зрения методологии, о которой мы сегодня собрались поговорить.

Подобная односторонность, поспешность приводят порой и к досадным нарушениям научной объективности.

Я приведу один пример, который может показаться не слишком существенным, но, по-моему, он в этом отношении все же очень характерен. Председатель Петроградского кинокомитета, позже заведующий ВФКО Д. И. Лещенко известен в истории кино как старый большевик, направленный партией на работу в кинематографию и в своей практической деятельности претворявший указания В. И. Ленина. Как же охарактеризован он в книге?

Кроме чисто информационного упоминания о назначении Лещенко в 1918 году председателем Петроградского кинокомитета (стр. 18), авторы тома вспоминают его имя лишь в связи с анекдотическим (и едва ли имеющим документальное подтверждение) случаем, когда Лещенко якобы запретил печатать фильм Л. В. Кулешова «На красном фронте» из-за слишком короткого, а потому «вредного» и «развращающего» монтажа (стр. 140—141). Вряд ли подобное «знакомство» с Д. И. Лещенко даст читателю книги верное, объективное представление о его роли в строительстве советской кинематографии.

Досадно также, что во многих главах книги ощущается стремление авторов к переоценке некоторых явлений в истории киноискусства 20-х годов, хотя в принципе это стремление вполне закономерно. Проходят годы, наши представления о тех или иных явлениях истории киноискусства углубляются, уточняются, появляются новые материалы, да и само киноведение обретает новый исторический опыт, так что нередко действительно возникает потребность в новых, более объективных оценках и суждениях

ева направо: Л. Козлов, Дробашенко, Е. Громов, Гинзбург, М. Зак

о фактах и явлениях, как казалось прежде, оцененных безупречно точно. Однако на страницах первого тома «Истории советского кино» такие переоценки делаются слишком поспешно, а порой и недостаточно аргументированно.

В результате творческий путь некоторых кинематографистов выглядит чересчур «выпрямленным», освобожденным от противоречий, а этапы творческой и идеологической эволюции, которые эти мастера проходили в своем развитии, смазываются.

В частности, я имею в виду главы, посвященные «фэксам» и Дзиге Вертову. Я понимаю, что в общей оценке этих мастеров, того вклада, который они внесли в историю нашего кинематографа 20-х годов, ныне должны быть произведены известные уточнения, иногда принципиального порядка. Ведь известно, что в ряде изданий прошлых лет творчество этих мастеров оценивалось необъективно, односторонне «проработочно».

Но в стремлении исправить ошибки прошлого, авторы тома приходят к другой крайности, когда противоречия, свойственные этим художникам, скрадываются, замалчиваются.

Прочитав, к примеру, главу о творчестве Дзиги Вертова, можно сделать вывод, что уже в пору первых его творческих деклараций, даже в пору увлечения теорией «литературы факта», ничего ошибочного ни в теории, ни в практике этого режиссера не было.

Но ведь слабости первых манифестов Вертова («Мы», «Киноки. Переворот») состояли отнюдь не только в полемических перехлестах, не только в том, что в них Вертов «брал через край» (как об этом говорится в книге), но и в том, что позиции Вертова тогда были еще крайне абстрактны, идеологически неопределенны (вспомните его «Движение вещей», «Электрического человека» и т. п.).

К идее «коммунистической расшифровки мира» с помощью документального фильма Вертов на том этапе своего развития еще не пришел. И просчеты фильма «Киноглаз» связаны были, конечно, в первую очередь с изъянами в теоретических взглядах Вертова той поры.

Оценка этих первых творческих деклараций и фильмов Вертова поэтому должна была бы стать более объективной, более глубокой в научном смысле.

На страницах «Истории кино» следовало бы, далее, отчетливее проследить путь известных мастеров, ставших гордостью нашего кинематографа, к социалистическому реализму, показать эволюцию их мировоззрения — от абстрактных, мелкобуржуазных, по сути дела, представлений о революции и задачах, стоящих перед революционным художником, к ленинскому, большевистскому пониманию революции и социалистического искусства.

Эти процессы роста, развития явились ведь прямым результатом идеологической воспитательной работы Коммунистической партии в области искусства.

В 20-е годы эволюция художника, развитие его мировоззрения происходили порой в очень сжатые временные сроки. Но тем не менее они все же происходили, и об этом следовало бы объективно сказать в «Истории советского кино».

Так, на мой взгляд, ранний период в творчестве «фэксов» — от «Женитьбы» до «Шинели» — излагается в «Истории» с таким сглаживанием противоречий, присущих этим работам, что теряется представление о пути, пройденном художниками. В известной мере недостаточная научная объективность

оценки их творчества объясняется, по-моему, следующим обстоятельством. В главе явно ощутимо влияние книги Г. М. Козинцева «Глубокий экран», многие страницы которой посвящены воспоминаниям и размышлениям режиссера о первом периоде своей жизни в искусстве. Естественно, что эти очень интересные, искренние воспоминания и размышления замечательного режиссера несут на себе отпечаток его глубоко личных пристрастий и поэтому не претендуют на то, чтобы стать «истиной в последней инстанции» для историка или теоретика кино, хотя мимо них, конечно, не должны пройти ни историк, ни теоретик. Авторы же первого тома, как мне кажется, просто пошли за автором «Глубокого экрана», потеряв при этом необходимый в исследовании научный подход к творчеству мастера, который порой оценивается на страницах тома просто на основании его собственных режиссерских самооценок.

Весьма спорен, а иногда откровенно неверен смысл некоторых процитированных в этой главе высказываний Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума. Например, в качестве «очень точных» приводятся слова Ю. Тынянова о том, что в «элементарной «комической»... есть еще... элементы кино, позволяющие... наблюдать... самую сущность кино как искусства» (стр. 338—339). Вряд ли столь узкое, одностороннее понимание «сущности кино как искусства» можно было посчитать точным и правильным. Или, скажем, невозможно принять утверждение Б. Эйхенбаума о том, что в «Шинели» Гоголю «был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира». А между тем и это высказывание опять-таки безоговорочно поддержано авторами тома. А о том, что в этом суждении Эйхенбаум подходит к анализу «Шинели» с позиций формалистического литературоведения, в книге не говорится ни слова.

Таким образом, отчетливо ощутимая в первом томе «Истории советского кино» тенденция к переосмыслению некоторых общепринятых, издавна привычных взглядов и оценок, к сожалению, иногда оборачивается такой попыткой «реабилитации», «коренной переоценки» ряда явлений из истории нашего кино, для которых трудно найти достаточные основания и убедительную аргументацию.

При внимательном чтении первого тома «Истории советского кино» создается поэтому впечатление, что как раз единой концепции, о наличии которой говорил в своем выступлении Е. С. Громов, там явно недостает. У читателя не остается ощущения, что весь том пронизан единым взглядом на весь процесс развития киноискусства 20-х годов.

Один конкретный пример. На стр. 729-й можно прочесть такое утверждение: «Случалось, что естественные поиски новых художественных средств киноискусства, необходимых для выражения нового содержания, подменялись самодовлеющим формотворчеством, и это приводило к формализму».

Как видим, сказано вполне недвусмысленно и четко. Но это утверждение, на мой взгляд, вполне верное, возникает на заключительных страницах тома совершенно неожиданно, поскольку в предыдущих главах, посвященных анализу как раз тех творческих процессов, какие могли бы это утверждение обосновать, эта проблема даже не рассматривается.

Зато во Введении читатель встречается с таким утверждением: «...Обостренный интерес ранних советских кинематографических новаторов к поискам специфичной для кино художественной формы не имел ничего общего с формализмом (хотя некоторые из них на определенных этапах своего творчества испытали формалистические влияния)».

Как видно, это утверждение не только противоречит ранее приведенной цитате из Заключения, но и само по себе противоречиво, алогично: «...не имели ничего общего с формализмом... хотя... испытали формалистические влияния» (?!).

Едва ли подобная противоречивость и непоследовательность способствует прояснению принципиально важного вопроса о том, как происходило формирование социалистического реализма, который, как известно, складывался в борьбе с натурализмом (об этом как раз авторы тома говорят довольно подробно) и с формализмом (о нем авторы хранят упорное молчание).

Подытоживая свое выступление, я должен сказать, что, на мой взгляд, работа, проделанная авторами первого тома «Истории советского кино», в определенных своих частях безусловно полезна и обогащает наше киноведение новыми фактами.

Но с точки зрения методологии, мне кажется, здесь многое заслуживает критики. Это очень важно отметить, чтобы в работе над следующими томами «Истории кино» авторы могли учесть просчеты и упущения первого тома.

Л. Х. Маматова

Выход в свет столь серьезного коллективного труда, каким является первый том «Истории советского кино»,— факт несомненно положительный. И прежде всего потому, что книга дает целостную картину развития многонационального кинематографа в нашей стране в двадцатые годы. Здесь наличествуют обстоятельные главы не только о русском или украинском кино, но также и о кинофикации советского Туркестана, о возникновении экранного искусства в Узбекистане, Туркмении и Таджикистане и других республиках. Правда, некоторые из очерков, хотя бы тот, который посвящен раннему кинематографу Туркмении, не содержат в себе широких теоретических обобщений, но это можно понять: сам предмет разговора еще не дает пока авторам почвы для углубленного теоретизирования. Важно уже то, что эти главы, вобравшие тщательно собранные и связно изложенные факты, обладают несомненной историко-познавательной ценностью.

Использование нового исторического материала всегда существенное достоинство всякого научного

коллективного труда. Когда читатель узнает, например, о работе в кино Котэ Марджанишвили, о его фильмах, о том, как под непосредственным влиянием художественных воззрений замечательного режиссера формировалась грузинская кинематографическая актерская школа, давшая Сесилию Такайшвили, Акакия Хораву, Александра Жоржолиани, Серго Закариадзе и других, то это, несомненно, расширяет предмет исследования, и примеры такого расширения легко отметить и в очерках, посвященных другим национальным кинематографиям. Еще одно важное достоинство, привлекающее симпатии к книге: пересмотр некоторых, сегодня уже устаревших точек зрения, новый и свежий подход к анализу многих фильмов, не всегда объективно оценивавшихся в прежних киноведческих работах. Отрадно, например, читать страницы, посвященные фильму Н. Шенгелая «Элисо». Раньше некоторые критики усматривали в этой картине проявление буржуазного национализма. А теперь, когда в ней раскрыт именно социальный смысл основного драматургического конфликта, мы имеем возможность убедиться, насколько прав был А. Луначарский, еще в 1928 году сказавший, что «Элисо» — это «замечательное кинодостижение», и отметивший в картине «великолепный сюжет и монтаж», «изумительное мастерство режиссера».

Заново пересмотрена и другая картина того же режиссера — «Двадцать шесть комиссаров». Кстати, анализ этого фильма, что вполне закономерно, мы находим в главе об азербайджанском кино. Разбирая эту работу Н. Шенгелая, автор очерка убедительно показывает, что картина вовсе не была «тяжелым поражением» художника, и вместе с тем признает сложность и противоречивость картины. Стремясь к научной объективности, автор закономерно сравнивает событийный ряд фильма с реальной историей Бакинской коммуны, в оценке которой он строго придерживается партийных документов. Это позволяет четко определить и концептуальные просчеты фильма и его сильные стороны, в частности, создание образа народной массы «в ее переживаниях, сомнениях и колебаниях, трагически обманутой, но затем прозревающей, приходящей к осознанию истины». Обстоятельность разбора позволяет вернуть фильму достойное место в ряду лучших советских историко-революционных картин.

Итак, целостность общей картины развития многонационального кино, расширение предмета исследования, а также умение видеть отдельные фильмы в исторической перспективе — вот в чем, на мой взгляд, состоят лучшие стороны книги, о которой мы говорим.

И еще одно, на чем обычно не принято останавливаться. По-моему, эмоции и чувства не противопоказаны киноведу. И тот темперамент, глубокая любовь к искусству, внятное желание увлечь читателя красотой анализируемых фильмов, которые видны, например, в каждой строчке очерка об армянском кино, я бы тоже отнесла к существенным достоинствам этой работы.

Теперь мне хотелось бы поделиться некоторыми соображениями другого порядка. Авторы очерков внимательны к фактам, они стараются охватить все, не упустить ничего. Но похвальное стремление к обилию информации приводит иногда к скороговорке, к беглости анализа. Ведь для обстоятельного разбора всего названного даже в таком объемистом издании не могло хватить места. Поэтому иногда солидное историческое исследование начинает походить на издание справочного характера, в котором после названия фильма приводятся фамилии его создателей и проставляются беглые оценки их труда. Иетория — процесс, это общеизвестно, и, наверное, следовало бы поэтому строже отбирать материал, выделяя те вещи, которые были принципиальными для своего времени, дали толчок движению вперед той или иной национальной кинематографии.

В своем выступлении Е. С. Громов сказал о том, что в первом томе «Истории советского кино» развитие экранного искусства в двадцатые годы рассматривается в неразрывной связи с методом социалистического реализма. Я позволю себе в этом с ним не согласиться. У нас нередко появляются киноведческие работы, в которых о методе социалистического реализма говорится в самом начале, в виде некоего вдохновляющего вступления, а потом в самом конце, чтобы придать многозначительность заключению. К сожалению, и очерки историй национальных кинематографий, о которых мы сегодня говорим, не составляют исключения в этом смысле. Процесс развития искусства пока еще анализируется в них поверхностно, на периферии оставляется как раз становление, углубление основных принципов нового метода.

Это приводит, в частности, к просчетам, которых можно было бы избежать. Во-первых, упускается из виду то обстоятельство, что реализм не только допускает, но полагает в качестве необходимого свойства искусства проявление его национального своеобразия. Заметим, что когда в очерках речь идет о фильмах, допустим, узбекских или армянских, то оговорены и их национальные приметы. Но разве русский кинематограф — вненациональное явление? Герои «Броненосца «Потемкина» не носят кафтанов. Но национальное здесь — это конкретно-историческое содержание и форма проявления социального начала в характерах героев. Наверное, пора уже отказаться от странной традиции рассматривать русскую кинематографию как некое вненациональное, экстерриториальное явление.

Если бы история кино последовательно связывалась с созданием нового творческого метода, то ему можно было бы противопоставить явления с ним несходные или мимикрирующие под него, вроде «Минарета смерти» — ленты с разбойниками и танцами в гареме, в конце которой В. Висковский тем не менее счел необходимым все же поднять восстание «угнетенного бухарского народа». А ведь эта картина создавалась в один год с «Броненосцем «Потемкиным», что следовало бы подчеркнуть.

Авторы очерков справедливо определяют сущность

«Минарета смерти» или, скажем, «Легенды о девичьей башне», называя их ориентальными, но они не объясняют читателю смысл этого понятия. Ориентальная лента не могла прижиться в нашем кино, что вполне естественно, но некоторые ее свойства вроде украшательства, поверхностности в толковании истории, примитивного понимания национальной специфики далеко еще не изжиты и в наши дни. Вот почему, анализируя самые истоки развития кино в республиках Востока, следовало бы сразу же отделить и противопоставить искусство художественной правды — социалистический реализм — явлениям, ему чуждым.

И, наконец, мне хотелось бы остановиться вот на чем. Понятно, что история кино изучается в тесном единстве с социально-экономической историей социалистических наций. Этот принцип справедливо положен в основу очерков о всех национальных кинематографиях. Однако при сравнении обнаруживаешь, что главы книги заметно различаются разным соотношением между материалом собственно историческим и материалом киноведческим. Предположим, разговор об азербайджанском кино предваряется характеристикой культурного строительства в республике, автор не скупится на подробности, называет даже фамилии активисток — членов женотделов, хотя они и не имели отношения к кинематографу. А глава об армянском кино начинается так: «В Армении, находившейся под властью дашнаков, не было ни собственного кинопроизводства, ни организованного проката фильмов». И далее сразу же рассказывается об организации кинодела уже после установления Советской власти. Автор молчаливо полагает, видимо, что тот, кто интересуется армянским кино, должен заранее знать общеполитическую историю республики тех лет. А если это молодой и неискушенный читатель, и он не знает, кто такие дашнаки? Тогда он вполне может подумать, что они правили многие годы, вроде дома Романовых. Может быть, создателям книги стоило где-то сэкономить место, опуская несущественные детали, чтобы там, где нужно, подробнее разъяснить необходимое?

Наверное, эти и другие замечания неизбежны, когда речь идет о большой и значительной работе, — а именно такой работой и является книга о многонациональном советском кинематографе двадцатых годов.

В. С. Листов

Я хотел бы обратить внимание на одну весьма приятную особенность нашего обсуждения. Мы уже выслушали выступления трех квалифицированных специалистов, которые многое знают и многое помнят. А между тем в обсуждаемой работе еще никто не обнаружил фактических ошибок. Это свидетельствует о том, что перед нами — весьма добротно сделанный том.

Могу только присоединиться к большинству — я тоже не нашел в книге существенных исторических ошибок, крупных фактических погрешностей.

Многое из того, что мне хотелось заметить по ходу обсуждения, уже было высказано, и я остановлюсь поэтому только на том, как новая работа отражает партийное руководство кинематографом в первые годы Советской власти.

Выступление М. П.Власова на эту тему показалось мне в какой-то степени школьным. Похоже, что он сводит влияние партии на развитие кинодела исключительно к принятию известных директив и постановлений. Однако этими действительно очень важными и плодотворными документами все же еще далеко не решается вопрос о том тонком и сложном механизме, с помощью которого Коммунистическая партия руководила кинематографом.

Что получится, если стать на чисто формальную точку зрения?

Как известно, отдел пропаганды и агитации ЦК РКП(б), формулировавший политику партии в области искусства, возник в 1920 году. Что же, спрашивается, до 1920 года никакого партийного руководства не было?

Первая комиссия, занимавшаяся проблемами кино, была создана при ЦК РКП(б) в 1922 году. А до 1922 года разве партия не воздействовала на жизнь экрана?

Партийное совещание по вопросам кино состоялось, как известно, в 1928 году. А до него разве партия не занималась делами кинематографа?

Как только мы поставим все эти вопросы, сразу становится ясным, что какое бы то ни было формальное их решение бесплодно. Необходимо не просто идти от постановления к постановлению и от совещания к совещанию, но исследовать внутренний механизм исторических процессов, надо понять, что партия направляла кинематограф прежде всего и главным образом через людей, через тех коммунистов, которые возглавляли кинодело. В Наркомпросе, во Всероссийском фотокиноотделе, потом в Госкино, Севзапкино и других киноучреждениях работали партийцы, во многом определявшие судьбу производства и проката фильмов. Среди них, кроме А. В. Луначарского, возглавлявшего весь Наркомпрос, можно назвать Н. Ф. Преображенского, Ю. Н. Флаксермана, Э. С. Кадомцева, М. Ф. Андрееву, М. Е. Кольцова и других. Десятки и сотни большевиков отвечали за кинопрокат в отделах народного образования местных советов.

Именно в них, в этой когорте большевиков, работавших в области кино, В. И. Ленин видел основное условие проведения правильной партийной политики. Именно через них В. И. Ленин и ЦК РКП(б) оказывали влияние на кинематограф. Например, зимой 1921 года, когда предстоял сложнейший в идейном отношении переход страны к нэпу, В. И. Ленин обратился со специальным письмом к коммунистам — работникам Наркомпроса, где изложил основные принципы руководства всей системой просвещения. Это весьма типичный случай.

Вот почему, мне кажется, не следует требовать от обсуждаемого тома какого-то отдельного, обособленного изложения партийной политики. Деятельность

советских киноучреждений, лучшие образцы работы кинематографистов тех лет как раз и дают основание, чтобы судить о политике партии в области кино, о методах претворения ее в жизнь.

Здесь затрагивался вопрос о Пролеткульте. Все мы знаем, что это течение в кино представлено прежде всего кооперативом Пролеткино. Разные исследователи расценивают его по-разному. Я могу согласиться с Е. С. Громовым, который говорил в своей речи, что не надо бы упрощать роль Пролеткульта, полностью отрицать его влияние на нашу культуру. Сейчас не только в искусствоведческой, но и в общеисторической литературе все больше распространяется взгляд, выделяющий две стороны в деятельности Пролеткульта. Одна сторона состояла в том, что с помощью Пролеткульта рабочие массы приобщались к культуре и искусству. В низовых пролеткультовских кружках рабочие учились понимать музыку и живопись, скульптуру и театр, кино и поэзию. Именно здесь концентрировалось все положительное в Пролеткульте, не имеющее ничего общего с теориями некоторых его руководителей. Другая же его сторона состояла в насаждении сектантских теорий, согласно которым имело право на существование лишь искусство, создаваемое рабочими от станка. Эту сторону в подходе к проблемам культуры в Пролеткульте мы решительно осуждаем.

Обе эти тенденции Пролеткульта нетрудно проследить и на материале кино.

Очень типичным в этом отношении является протокол первого организационного заседания кооператива Пролеткино, состоявшегося 2 декабря 1922 года. Здесь в основном докладе ставится главная задача — «быть одним из могучих средств просвещения рабочих». А в прениях эта ясная и четкая постановка вопроса как бы отходит на второй план, подменяется суждениями о «киношколах при пролеткультах, которые явятся базой для производственного коллектива киноработников». Как видим, обе тенденции выражены в этом протоколе достаточно отчетливо.

И сразу становится ясно, почему ЦК РКП(б) поддерживал просветительское направление работы Пролеткино и ограничивал попытки наладить кинопроизводство, не привлекая к участию в нем специалистов-профессионалов...

В заключение необходимо отметить, что новый том «Истории советского кино» — значительный шаг вперед по сравнению и с «Очерками истории советского кино», выпущенными в пятидесятые годы, и с монографией, подготовленной недавно во ВГИКе.

М. Ю. Блейман

Должен оговориться — я выступаю в непривычной для меня роли. Всю жизнь я старался, посильно конечно, «делать кинематографию», а не фиксировать процесс ее развития. Но ничего не поделаешь — время и возраст все больше склоняют меня к мемуаристике. Очевидно, это и дает мне право выступать здесь в качестве свидетеля, что ли!

Скажу сразу, что первый том «Истории советского кино» — книга хорошая. Она не только интересна, но и вводит в обиход много не использованного до сих пор исторического материала. И пусть я несогласен с оптимистическим утверждением Е. С. Громова, что в книге нет фактических ошибок, они есть, но ошибки, к счастью, действительно настолько незначительны, что было бы грешно здесь о них вспоминать.

Я хочу не столько оценивать книгу, сколько затронуть несколько вопросов ее методологии.

Исследователь искусства неизбежно сталкивается с необходимостью вычленить из исторического процесса свой специфический участок и рассматривать вопросы, связанные с избранным им материалом. Вольно или невольно, он вынужден выделить из истории страны историю ее культуры и, больше того, изолировать процесс развития, скажем литературы, от аналогичных процессов в музыке, в театре, в кинематографии. В какой-то мере эта методологическая условность и оправдана и необходима. Однако в иных случаях она приводит не только к отрыву истории культуры от политической истории, но и к разобщению связанных друг с другом явлений самой культуры.

Вот пример — в истории кинематографии значительную роль сыграли ранние театральные опыты «фэксов», Эйзенштейна, Юткевича. Но как понять и как оценить закономерность появления хотя бы «Женитьбы» Козинцева и Трауберга вне связи ее со спектаклями «Народной комедии» С. Радлова, «Центральной арены Пролеткульта» Эйзенштейна, мастерской Форрегера, где одно время работал Юткевич, «Опытно-педагогического театра», организованного Рошалем, со спектаклями Бебутова, Фердинандова и, конечно же, прежде всего с театром Мейерхольда, в котором начинали свой путь многие и многие наши кинематографические мастера?

Легко осудить их ранние опыты, как формалистические искажения, как отступления от реализма, что, кстати, у нас многие и делали. Но не означает ли это зачеркивания интересного, сложного и противоречивого явления молодой революционный культуры?

Другой пример. Период второй половины двадцатых годов рассматривается в истории кинематографии как отрезок времени, связанный с восхождением таких мастеров, как Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, Довженко, Эрмлер, Юткевич. Конечно, именно эти мастера определили развитие советской кинематографии. Но мы упускаем при этом из виду, что развитие кинематографии шло в жесточайшей борьбе, что революционные тенденции пробивали себе путь с трудом, что названным режиссерам противостояли мастера, вооруженные опытом и сложившейся системой взглядов, проецировавшие дореволюционные традиции на политические и социальные противоречия нэпа. Понять эту линию развития кинематографии можно, только сопоставив ее с литературной борьбой эпохи. В частности, успех «Декабристов» и «Поэта и царя» был обусловлен естественным интересом мещанско-

го потребителя к сенсационной мемуаристике, к «тайнам венценосцев», ко всем этим «тайнам мадридского двора», поощряемым расплодившимися в ту пору «частными» издателями. Таков был фон постановки, к примеру, «Шинели» и «СВД», фильмов, рожденных полемикой с вульгарным, мещанским интересом к истории.

Тут нужно сказать, что отношение к мастерам, представлявшим архаический, дореволюционный стиль, претерпело сложную эволюцию. Было время, когда им вообще отказывали в праве занять место в кинематографической истории. Позже, наоборот, их усердно представляли как последовательных реалистов, противостоящих злокозненным формалистам, таким, как Эйзенштейн. Так изменилось отношение к Протазанову, которого одно время характеризовали как последовательного проводника реалистического стиля. Для выравнивания его творческой биографии сознательно закрывали глаза на то, что этот «реалист» отдал щедрую дань подлинному, а не только терминологическому модернизму в постановке «Аэлиты», в которой сказались эстетские влияния Камерного театра. Недаром художник «Саломеи» А. Экстер сформировала изобразительный стиль этой картины.

Эти примеры мне нужны для того, чтобы показать, что исторический процесс нужно воспроизводить целиком, во всех его аспектах. Только тогда можно будет создать подлинную, несхематическую картину развития искусства. Конечно, рецепта тут нет, и я его не знаю. Но как бы то ни было, историю кинематографии нельзя рассматривать в изоляции от движения страны и прежде всего от движения ее целостной культуры.

То, что проблема эта еще никак не решена, не должно смущать наших историков. Решение нужно искать.

Второй методологический вопрос не менее важен.

Я учился в гимназии, и у нас в ходу были «подстрочники», в которых мы вычитывали не только решение задачи, но и способ ее решения. Поверьте мне — «подстрочники» помогали нам сдать экзамены, но вот математике они не научили.

Многие наши исторические работы напоминают мне такие «подстрочники». Автор при оценке явления исходит из результатов процесса, обходя сложности его реального течения.

Совершенно неоспоримо, что советское искусство, несмотря на все уклонения, стремилось к реализму и в конце концов, если здесь можно применить известное ленинское определение, сделанное по другому поводу, «выстрадало» его. Но это не значит, что, зная результат процесса, можно зачеркивать с высоты результата все предшествующие явления искусства, упрощать сложный путь художника. Тогда получаются такие парадоксы, как в «Очерках истории советского кино», где вся мощь авторов обрушена на злонамеренных уклонистов «фэксов» при том, что одновременно на щит поднимаются авторы трилогии о Максиме Козинцев и Трауберг. Как будто ничего общего между «модернистами»-«фэксами» и «благонамеренными авторами» трилогии нет. К сожалению, рецидивы такого теоретического подхода живучи. Даже на таком авторитетном совещании, как то, на котором мы присутствуем, прозвучало обвинение, что авторы «Истории советского кино» «реабилитируют ошибки» Дзиги Вертова. Вдумаемся в это определение. Великого художника, который шел к реализму (и пришел ведь!) своим сложным и своеобразным путем, обвиняют в том, что он это сделал не сразу, не по чьим-то рецептам. Но ведь к реализму не «присоединяются», к нему органически приходят, нет, не приходят, а пробиваются, продираются через традицию и привычки.

Тенденция оценки процессов через результат живуча. Какие-то реликты ее содержатся даже в хороших книгах. Так, Козинцев в мемуарах «Глубокий экран» оценивает свои же «Женитьбу» и «Похождения Октябрины» так снисходительно-иронически, как будто в то время, будучи двадцатилетним, он уже поставил «Гамлета» и «Короля Лира», или, во всяком случае, знал, что придет к их постановке. А этого не было. Не знал он, что будет делать в 60-е или 70-е годы.

Е. С. Громов говорил здесь, что не нужно бояться схем. Сейчас схема называется красивыми «кибернетическими» словами: «программа», «модель», но суть понятия не изменяется. А ведь есть разные схемы. Если схема вырастает в результате изучения процесса, то в ней нет ничего дурного. Другое дело, когда схема как бы накладывается на процесс, когда процесс под нее подгоняется и из него ради схемы изгоняются черты своеобразия. Это очень дурно прежде всего потому, что в процессе интересен не только его результат, но и его конкретное движение, его неповторимое своеобразие. Если ограничивать историю схемой, история вообще не нужна.

Когда речь идет об истории искусства, нужно, очевидно, помнить, что эта история не безличный процесс, а движение судеб отдельных художников. Нельзя терять их своеобразия, но вместе с тем нужно уметь разглядеть в этом своеобразии и общие исторические черты.

Наконец, третий и последний методологический вопрос.

Я никогда не принимаю книгу, в которой отсутствует личное отношение автора. Многотомные коллективные «истории», написанные десятками и сотнями квалифицированных авторов, для меня, в лучшем случае, справочники. В них нивелировано авторское отношение к разбираемому объекту. Происходит невольное отчуждение авторской позиции. В коллективной работе люди принуждены писать языком, общим для всех, пользоваться общей терминологией, координировать оценки. Вот почему, например, глава, написанная в «Очерках» Н. Зоркой, бледнее, чем некоторые написанные ею же портреты кинематографистов двадцатых годов. Это понятно. Из коллективной работы ушел личный момент.

С. И. Юткевич правильно когда-то говорил, что история всегда рассказ о любви и ненависти и, чтобы писать историю, нужно любить и ненавидеть. И вот возникает, наверное, вечный вопрос, как соединить авторское отношение с объективностью, которой требует историческая работа.

Вопрос трудный, и я ограничусь тем, что его поставлю.

Д. С. Шацилло

Мне хотелось бегло коснуться тех глав книги, которые связаны с историей становления советского документального кинематографа, с той выдающейся ролью, которую сыграл в развитии отечественной и мировой документалистики Дзига Вертов.

Определенная, в основном негативная оценка «вертовских» глав тома была дана здесь М. П. Власовым. К этим разделам, действительно, может быть предъявлен ряд существенных возражений, хотя у меня от «документальных» глав книги в целом положительное впечатление. Я считаю, что анализ фильма «Человек с киноаппаратом» или картины «Москва», к примеру, очень глубок, убедителен, аргументирован. Сделанный подробно и обстоятельно, этот разбор справедливо порывает со многими традиционными установками и поверхностными оценками замечательных документальных картин, освещает их достижения и слабости по-настоящему объективно.

Однако мне хотелось бы сегодня сказать и о том, что анализ творчества Вертова, характеристика этого выдающегося художника в истории развития документального кино 20-х годов в томе все же не всегда достаточно многогранны и точны. Вертов показан авторами как единичная фигура, как выдающийся человек, но он показан как одинокий человек. Не показана та группа, которая работала вместе с ним. Тут больше Вертова, чем самих «киноков», хотя роль «киноков» как группы была достаточно значительной.

Я ждал, что в томе будет расшифровано наконец понятие «Совет троих», которое осталось тайной «за семью печатями» и в однотомнике Вертова, издании, которое, на мой взгляд, можно по праву считать научным подвигом его редактора-составителя С. В. Дробашенко. Между тем уважаемый Сергей Владимирович не удосужился и при составлении этого тома сказать, кто же входил все-таки в «Совет троих».

(Реплика с места. Вертов, его жена и брат.)

Вот о брате Вертова как раз мне и хотелось бы сегодня сказать. На страницах первого тома он в одном месте назван «соратником и последователем Вертова», а в другом скромно титулован как его «ученик». Это не одно и то же, а по отношению к Михаилу Абрамовичу Кауфману вообще неточно, даже просто ошибочно.

Михаил Абрамович Кауфман по своему значению, по той роли, которую он играл в группе «киноков», не может зачисляться просто в ученики к Вертову. Это была фигура весьма крупная и значительная в том отряде энтузиастов, пионеров документалистики, которые объединились вокруг Вертова.

Роль Кауфмана в группе «киноков» и его влияние на Вертова заключались в том, что Кауфман помогал Вертову переходить от «выхода из искусства» к созданию настоящих художественных обобщений, творить средствами истинно поэтического кино, которое принесло славу не только Вертову, но и советскому кино вообще.

Еще одно замечание. Значение Кауфмана, понимание «киноков» как группы единомышленников (а не только единоличного создания Вертова) во многих серьезных искусствоведческих работах 20-х годов выдвигалось по-другому, чем в обсуждаемом томе. В частности, роль оператора Кауфмана высоко оценивалась в статьях и книгах Шкловского, Ушакова, Курса и других.

Думается, что в свете этих оценок следовало бы многое пересмотреть и уточнить в характеристике группы, о которой на некоторых страницах первого тома «Истории советского кино» говорится как-то вскользь и потому неточно.

Вот, например, небольшое попутное замечание в связи с историей постановки фильма «Москва». На одной из страниц тома сказано, что даже замысел «Москвы» был подсказан Кауфману и Копалину, которые снимали эту картину, Вертовым. Между тем известно, что существовал подробный, детализированный, опубликованный задолго до фильма сценарий, написанный Агаповым вместе с Кауфманом.

В «Истории советского кино», на некоторых страницах первого тома, на мой взгляд, также недостаточно четко и последовательно проанализировано столкновение противоборствующих лагерей, разных идеологий. А ведь эти столкновения не замыкались лишь в сфере узкоэстетических дебатов, а практически, постоянно, изо дня в день выявлялись в определенной нравственной и психологической атмосфере, в которой и развивалось творчество революционных мастеров, передовых, «левых» художников.

Может быть, в последующих изданиях, в последующих томах такого рода рассказ об общественной атмосфере, существовавшей в кино в тот или иной период, будет дан. Он крайне необходим, этот рассказ, потому что касается не только Вертова, но и многих других талантливых режиссеров. С этой точки зрения, мне кажется значительной публикация в первом томе «Истории советского кино» подробной биографии талантливого режиссера Кавалеридзе, о котором в киноведческих изданиях нельзя было прочитать ничего вразумительного и определенного на протяжении многих лет. То, что оценка деятельности этого режиссера теперь пересмотрена с объективных позиций, на подлинно научной основе — так же как и оценка творчества Ржешевского — составляет несомненное и серьезное достижение первого тома «Истории советского кино».

Если говорить в целом об ощущении, которое создается при чтении тома (а не только о частных несоответствиях и более или менее очевидных слабостях, касающихся истории документального кино), то мне кажется, что история советского кино в этом томе изложена образно, живо, ярко, по-настоящему талантливо, по-настоящему научно. В этом смысле я поддерживаю суждения Е. С. Громова о «синтетической» природе обсуждаемого издания, о том, что этот том вобрал в себя все лучшее, что было накоплено советской киноведческой мыслью до сих пор. Выход из печати этого тома — большое событие в истории советского киноведения, советской науки об искусстве.

С. С. Гинзбург

Я был одним из руководителей работы над этим томом, участвовал в нем как автор и как один из его научных редакторов. Мне, очевидно, следовало бы слушать, а не выступать. И если я все же взял слово, то лишь затем, чтобы разъяснить участникам обсуждения те задачи, которые мы перед собой ставили, и сказать о трудностях, которые встретились нам, когда мы пытались их разрешить.

А трудности определялись как широтой поставленных перед этим изданием задач, так и очень большим охватом материала, на котором их надо было решать.

Р. Юренев в своей хорошей краткой истории советского кино (к сожалению, в свет вышла пока только первая ее часть) должен был показать закономерности развития советского кино на отдельных немногочисленных примерах. Мне представляется, что ему это удалось, что он сумел выявить самые важные направления развития нашего киноискусства и в коротких и точных характеристиках показать вклад крупнейших мастеров кино в советскую художественную культуру.

В другом, большем по объему труде — в учебнике, написанном коллективом авторов ВГИКа, главным является показ идейного и тематического богатства нашего кино: развитию национальных отрядов киноискусства и анализу фильмов в нем уделено относительно немного места. И этот подход к освещению истории советского кино мне представляется тоже вполне оправданным. Учебник по истории советского кино — полезное пособие для студентов.

В нашем четырехтомнике сделана попытка более широкого охвата истории советского кино. Мы хотели исследовать историю советского кино как искусства многонационального и раскрыть закономерности его развития прежде всего через анализ наиболее характерных для своего времени фильмов.

Поэтому мы считали, что нам к оценке фильмов, жанров, направлений надо было обязательно подходить исторически.

Сейчас мы уже забыли о том, что для большинства зрителей первой половины 20-х годов кино было развлечением, а не искусством. И что это обстоятельство затрудняло поиски кинематографических новаторов тех лет, а нередко и лишало их поддержки массовой аудитории. Зрители не хотели смотреть ранние фильмы Вертова. А. Довженко, выпуская в свет «Звенигору», сам предупреждал зрителей, что если они ищут в кино развлечения, то пусть лучше уходят с его фильма.

В связи с этим мне хочется сказать о сложности оценки так называемого новаторского кинематографа. Вправе ли мы осуждать кинематографических новаторов на том основании, что в их статьях и манифестах много было не только путаного, но просто неверного? Утверждение Вертова, что «искусство — опиум для народа» — не худшее из его высказываний начала 20-х годов. А немые фильмы Вертова не могли продержаться больше одного дня на экранах кинематографов. И все же он стал классиком революционного киноискусства. Кулешов не поставил ни одной значительной картины о революционной современности, кроме «Мистера Веста». В его работах по теории кино было много ошибочного. Но, тем не менее, его роль в формировании новой, революционной киноэстетики была огромной.

То же можно сказать о «фэксах». Конечно же, они не наступали на горло собственной песне, когда ставили трилогию о Максиме. К этой картине они пробивались с самого начала, и задача историков кино состоит в том, чтобы увидеть в зрелых картинах Козинцева и Трауберга синтез, итог их ранних не во всем удачных экспериментов.

В то же время мы не хотели принижать значение работы старых дореволюционных мастеров кино. У нас, например, по-новому характеризуется деятельность в советском кино П. Чардынина, которого раньше историки кино просто третировали. Это заслуга украинских киноведов, которые справедливо оценили его хорошие для своего времени фильмы «Тарас Трясило» и «Тарас Шевченко».

Но все же мы считаем, что кинематографические новаторы гораздо больше сделали для формирования нашего революционного искусства, чем Чардынин и даже такой крупный мастер, как Я. Протазанов, который не искал новых путей, а, не мудрствуя лукаво, только переносил на экран опыт реалистической прозы и реалистического театра. И если киноноваторы ошибались, то потому, что они не знали многого из того, что сейчас для нас с М. П. Власовым является азбучными истинами.

К чему я это все говорю? Да к тому, что к раннему новаторскому кинематографу 20-х годов нельзя подходить с теми требованиями, с которыми мы подходим к зрелому киноискусству социалистического реализма. Надо уметь вычленять из поисков новаторов крупицы того, что подготовило формирование стиля и метода советского киноискусства, его художественного языка. Мы стремились это делать, но понимаем, что удалось это нам далеко не полностью.

Теперь еще один момент, на который справедливо указывал М. Ю. Блейман. Всякие коллективные работы неизбежно обладают одним недостатком. В них личности отдельных авторов неизбежно нивелируют-

ся, даже если их участники стоят на единых методологических позициях. Избежать этого нельзя. Но на сегодняшнем уровне нашего киноведения ни один историк кино не может охватить в своем исследовании весь огромный материал, который подлежит осмыслению. Заново пересмотреть многие сотни картин, тысячи статей и рецензий, огромное количество документов — все это задача, посильная только коллективу.

Теперь по поводу очень серьезного вопроса — вопроса о том, как показана в томе роль партии как руководителя советского кино. «Правда» в своей рецензии отметила, что это нам в общем удалось. А вот М. П. Власов считает, что мы не сумели это сделать. Он приходит к такому печальному выводу, исходя из того, что в томе дано слишком мало материалов о работе Всесоюзного партийного киносовещания 1928 года. Действительно, мы ограничились в книге только общей оценкой совещания и не анализировали его работу специально.

Но разве случайно то, что во всех предшествующих работах по истории кино значение этого совещания не было проанализировано конкретно, что разговор о нем ограничивался цитированием или изложением его решений? Дело в том, что на этом совещании наряду с выступлениями руководящих работников партии, утверждавших линию партии в области искусства, было немало агрессивных по тону выступлений, в которых линия партии подменялась «генеральной линией» РАППа. Рапповцы критиковали кинематографию с вульгарно-социологических позиций, третировали реалистическое искусство МХАТа, демагогически выступали против киноруководства и т. п. Так обстояло дело не только на совещании, но и после него, когда они продолжали навязывать свою линию советской кинематографии, вплоть до исторического постановления ЦК ВКП(б) 1932 года. К сожалению, влияние РАППа на советскую кинематографию на рубеже 30-х годов еще не изучено достаточно полно, и это мешает дать развернутую научную оценку значения не только выступлений рапповцев на совещании, но и всего совещания.

Тем, что было записано в решениях совещания и, следовательно, выражало линию партии, мы стремились обосновать свои характеристики процесса развития советского кино в конце «немого периода». То же, что было связано в эти годы с ошибочными рапповскими теориями, довольно подробно разбирается во втором, еще не вышедшем томе нашей «Истории».

Последнее, о чем мне хочется сказать. Работа над томом была по-настоящему коллективной. Главы обсуждались не только на совещаниях авторов с редакционной коллегией, но и в республиканских институтах, принимавших в нем участие. Это новое в работе над изданием такого типа, и это новое оказалось в целом очень плодотворным.

Ю. Я. Мартыненко

Мне кажется чрезвычайно плодотворным и верным само направление обсуждения, заданное редакцией журнала «Искусство кино», — попытаться на примере первого тома «Истории осветского кино» и других аналогичных работ проанализировать методологические принципы построения и освещения истории советского киноискусства. Представляется важной и прозвучавшая здесь мысль: мы должны не только оценивать завершенный труд, не только констатировать его достоинства и недостатки, но и вести нашу критику с конструктивных позиций, с тем чтобы замечания, высказанные нами, могли быть использованы в дальнейшей работе, помогли совершенствованию этого издания.

Когда мы рассматриваем методологические принципы, которые легли в основу первого тома, то становится очевидным, что авторы его, как одним из важнейших критериев, руководствовались критерием новизны фактического материала. Этого нельзя не приветствовать, ибо расширение материала делает наше представление об истории кино более глубоким и полным, более научным, поскольку позволяет более доказательно и весомо представить течение и развитие кинематографического процесса.

Привлечение новых фактов, имен, фильмов позволяет, например, в разделе, посвященном документальному кино, вести разговор не только об отдельных явлениях, но и о кинематографическом процессе в целом. По тенденции, по мысли своей это, несомненно, чрезвычайно плодотворно. Здесь во многом устранен недостаток прежних исторических описаний, в которых творчество Дзиги Вертова было проанализировано столь подробно и развернуто, что пропорции смещались, и фигура этого выдающегося кинематографиста «заслоняла» целостную картину развития документального кинематографа.

Однако нередко, как весьма часто случается, наши недостатки становятся продолжением наших достоинств. И недостаточная продуманность в отборе, систематизации и подаче нового материала, генерализация принципа новизны повлекли за собой и известные просчеты. Так, например, когда подробно анализируется фильм В. Пудовкина «Простой случай» («Очень хорошо живется»), то это, с одной стороны, хорошо, поскольку картина мало известна широким кругам читателей и зрителей. Но когда этому фильму отводится больше места, чем подлинным шедеврам Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» (причем последняя картина оценивается как не имеющая «первооткрывательского значения», как только «репертуарная»), то принцип новизны «во что бы то ни стало» становится слишком самодовлеющим. Ведь развернутость анализа — это один из способов оценки явления, и значительным явлениям должно быть уделено и значительное место.

Подобные издержки возникают и при описании истории национальных кинематографий, ибо и здесь площадь, отведенная отдельным фильмам и фактам, не всегда отвечает их реальной социальной и эстетической значимости.

Аналогичные недостатки есть и в очерке, посвященном истории драматургии, где подробно проанализировано творчество А. Ржешевского и совершенно забыт труд В. Пудовкина, рассматривающий вопросы построения киносценария.

В этих случаях пространственные смещения переходят в деформацию смысла и оценки.

Когда возникает новый фундаментальный труд по истории кино, то, мне кажется, его появление должно быть обусловлено новыми и важными сдвигами в методологии исследования, накоплением целого ряда новых фактов, обоснованием новых методологических принципов анализа кинематографического процесса. Не просто прошло-де десять лет — вот и надо написать новую историю кино, пройдет еще десять лет, и новые люди вновь напишут новую историю кино и т. д. Во всей этой работе решающее значение имеет как раз возникновение качественных сдвигов в принципах исследования.

Думается, что этот труд был бы значительно более плодотворным, если бы он явился синтезом того, что достигнуто в советском киноведении, если бы он обобщил предыдущие работы советских исследователей кино. Такой размах компенсировал бы то отсутствие авторской индивидуальности, на которое указывал М. Ю. Блейман. Однако создается впечатление, что «История советского кино» иногда изолирована от работ, появлявшихся в процессе развития советского киноведения. Отдельные статьи ограничены позицией и мнением безымянных авторов и игнорируют выводы, суммирующие то положительное, что достигнуто было нашим киноведением раньше. Не всегда учитывается, в частности, тот ценный вклад, который был сделан крупными историками советского кино Н. Лебедевым, С. Гинзбургом, Р. Юреневым. Естественно, что не все опубликованное данными авторами представляет окончательную истину, но в том, что ими было высказано, есть ряд установившихся, общепринятых и бесспорных идей, от которых нужно отталкиваться и, развивая эти идеи, идти вперед, а не назад. Однако игнорирование опыта исследований предшественников привело к тому, что в некоторых случаях мы становимся свидетелями движения вспять. Здесь говорили о переделке старых характеристик. Это, с одной стороны, естественный процесс, и никто не будет полемизировать с необходимостью переоценки некоторых ценностей. История движется, развивается и киноведение, так что возникновение новых оценок необходимо и оправдано. Но важно, анализируя факты и явления, тщательно аргументировать, доказывать необходимость возникновения нового взгляда, иначе «новаторство» может превратиться в произвольные декларации, в субъективизм.

Напомню, что тот же Институт истории искусств в 1956 году издал «Очерки истории советского кино». Вот, что ранее писалось там о творчестве «фэксов»: «Фокусы и трюки лишили этот спектакль (речь идет о «Внешторге на Эйфелевой башне».— *Ю. М.*) даже того немудреного смысла, который требовался для рекламирования деятельности Внешторга. После провала этих театральных предприятий...» и т. д. Но вот проходит 13 лет, и о том же спектакле пишется следующее: «Спектакль Козинцева и Трауберга был для своего времени вполне удачным образцом этого жанра».

В 1956 году было написано: «Некоторые исследователи истории советского кино, описывая творчество «фэксов», ставят его на один уровень с творчеством Кулешова и Эйзенштейна». И далее: «Таких благородных и серьезных задач (т. е. выразить революционные идеи в новой форме.— *Ю. М.*) «фэксы» в тот период перед собой не ставили. Их манифесты и их ранние произведения отталкивают своей обывательской саморекламой и откровенно формалистической сущностью».

А в 1969 году пишется нечто совершенно противоположное: «Творческие поиски молодых ленинградских режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга, составившие самобытное и яркое направление в советском киноискусстве 20-х годов, на первый взгляд кажутся не связанными с теми тенденциями, которые ярко прослеживаются в фильмах Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова и других художников немого кинематографа», на самом же деле, как утверждается далее, все творчество ленинградских художников «закономерно отражает общее движение молодого советского кинематографа к революционной действительности».

Откуда такой поворот на сто восемьдесят градусов? Возможно, что прежние оценки были неточными, упрощенными, и теперь, в результате новейших глубоких исследований, киноведение пришло к более трезвым и научным представлениям. Но следовало бы серьезно аргументировать пересмотр прежних взглядов, показать их несостоятельность. Этого не делается.

Ю. М. Ханютин. А какой точки зрения придерживаетесь лично вы?

Ю. Я. Мартыненко. Я согласен с первой редакцией, но по ее сути, а не по тем жестким формулировкам, к которым прибегли авторы и которые кажутся мне излишне резкими. Напомню, что первые шаги в кино Г. Козинцева и Л. Трауберга подобным же образом оценивали многие историки — Н. Лебедев, С. Гинзбург, Р. Юренев, а также исследователи, посвятившие специальные монографии творчеству «фэксов»,— И. Вайсфельд (1940) и Е. Добин (1963); наконец, сами режиссеры (Г. Козинцев даже писал в журнале «Новый мир» в № 3 за 1961 год о «чепухе заемных слов и безрассудстве возраста»).

Это лишь один из примеров того, как многотомное издание, которое призвано быть синтезом положительных идей, коллективно выработанных нашим киноведением, изолируется от них, попадая в некий вакуум.

Другой пример с фильмом «Броненосец «Потемкин». Эта крупнейшая картина советской кинематографии рассматривалась во многих монографиях. Возникла многоаспектная концепция, система взгля-

дов на это произведение. И анализируя фильм, необходимо было, думается, опираться на накопленный опыт — не цитировать авторов или ссылаться на них, что не всегда является обязательным, а учитывать опыт их исканий.

Так, например, в прежних исследованиях ставился вопрос о роли партийного руководства восстанием на броненосце «Потемкин». А в очерке об Эйзенштейне в первом томе эта проблема вообще не затрагивается. Возможно, автор молча полемизировал с точкой зрения И. Ростовцева, который в своей монографии доказывал необходимость создания образов большевиков в фильме тем, что в реальной действительности и на броненосце были ячейки Коммунистической партии. Однако эта работа решала лишь половину проблемы, оставляя открытым вопрос о способах ее художественного воплощения. В самом деле, если мы захотим найти в фильме систему сколько-нибудь развернутых образов-характеров, то мы ее не обнаружим. Образы названы, но не раскрыты. Эйзенштейн новаторски строил сюжет — не как причинно-следственную связь, взаимодействие образов-характеров. И художественное значение образов коммунистов в фильме тоже зависело не от степени подробности, детализированности их разработки. Нельзя подходить со старыми мерками к пониманию новой художественной структуры. Большевики и революционеры показаны в самые кульминационные моменты действия — их поступки ведь и обрушивали лавину дальнейших событий. Возглас Вакулинчука — «Братья!» — стал сигналом к восстанию. Даже сама смерть коммуниста становится событием, двигающим развитие действия.

Мне кажется просчетом, что в первом томе фильм проанализирован вне ленинских высказываний о броненосце, как непобежденной территории революции, вне его мысли о революции 1905 года как прологе к революции 1917 года. Ведь не случайно, что Эйзенштейн обрывает повествование на высочайшей, победной, пафосной ноте,— он трактует восстание на броненосце не буквалистски, а в духе ленинских идей, оптимистично.

Качественно иным хотелось бы видеть и уровень анализа партийного руководства творческим процессом тех лет. Когда мы говорим о руководящей роли партии, о ее направляющем воздействии на формирование искусства, то дело совсем не сводится к тому, чтобы назвать или вкратце прокомментировать те или иные резолюции и партийные документы (хотя и это важно). Необходимо большее: показ конкретного воплощения партийных идей в художественной практике. Резолюции ведь были рождены творческой и социальной жизнью — они и возвращались в нее. И вот проследить многоступенность этого процесса, показать реальный механизм реализации партийных постановлений в жизни — и составляет важную задачу ученого-марксиста. Кроме того, есть эстетические категории, которые как нельзя лучше характеризуют особенности советского искусства,— категории социалистического реализма. Важно было объяснить такой феномен — рождение советского кинематографа двадцатых годов, который завоевал мировое признание именно как кинематограф социалистического реализма. Показать становление, развитие, зрелость социалистического реализма в киноискусстве в его ведущих направлениях, а не просто ограничиться исследованием эволюции того или иного выразительного приема, например, внутреннего монолога, который, кстати, с одинаковым успехом может быть использован в разных целях — и реалистических и нереалистических, — это также серьезная и первостепенная проблема. К сожалению, анализ проблемы «партия и кино» в «Истории советского кино» выполнен не в лучших традициях прошлого: эта проблема рассмотрена во вступительной статье и в заключительном разделе; для того чтобы исследовать эту проблему во всей ее полноте в практике искусства, сделано меньше.

В анализе творчества некоторых художников уделяется недостаточное внимание эволюции их мировоззрения. Так совершенно не поставлен вопрос об идейной эволюции творчества Я. Протазанова. Я. Протазанов, ставивший фильмы «Сатана ликующий» и «Николай Ставрогин», и Протазанов, работавший над образами революционеров и большевиков в фильмах «Аэлита» и «Сорок первый», — это разные фигуры, и необходимо было показать, что обусловило перелом в его творчестве. В книге С. Гинзбурга этот художник был рассмотрен в его противоречиях, здесь же анализ значительно упрощен.

Еще об одном важном методологическом принципе. За последнее время опубликовано немало теоретических трудов наших ведущих режиссеров. Появилось шеститомное собрание сочинений С. Эйзенштейна, четырехтомник А. Довженко, книга Д. Вертова, ранее были изданы — теперь они уже стали библиографической редкостью — книги В. Пудовкина и Л. Кулешова. Это обязывает, анализируя их творчество, рассматривать не только экранные работы, но и теоретические взгляды, теоретическую платформу в целом. Поэтому в очерке о С. Эйзенштейне следовало бы более широко охарактеризовать его теоретическое наследие. Представляется недостаточным описание творчества Л. Кулешова вне анализа его теоретических трудов. Также более развернутым должен был бы быть анализ теоретических концепций В. Пудовкина. В зарубежных изданиях В. Пудовкин как теоретик справедливо считается фигурой номер один, наравне с Эйзенштейном, а в очерке о его творчестве он рассматривается лишь как режиссер.

Мне кажется, что та художественная высота, которая была достигнута кинематографией двадцатых годов, во многом была обусловлена расцветом теории. Не случайно достижениям советского кино сопутствовало появление многочисленных теоретических работ, до сих пор не потерявших значения.

Анализ же «вне теории» приводит к известным упрощениям. Так, в очерке, посвященном драматургии, о Ю. Тынянове пишется: «Задача будущих исследователей — рассмотреть сложные связи и ха-

рактер влияния этого крупнейшего писателя на кинематограф 20-х годов». И в то же время утверждается, что «его сценарий «Шинель» является в какой-то мере художественной реализацией исследований гоголевского творчества, манифестом новаторского подхода к классике на экране». Следовало бы или воздержаться от апологии «манифестов новаторства», или попытаться исследовать «сложные связи». Сейчас же преобладает эмоция: в кино появился крупный художник. Но Тынянов был не просто художником, он был и теоретиком, представителем группы ОПОЯЗа, ленинградской формальной школы. В деятельности же ОПОЯЗа были идеи и безусловно плодотворные, на которые опираются сейчас сторонники семиотических и структурных методов анализа, были и ошибочные. Но автор уходит от подлинной сложности вопроса, от анализа противоречивости этого явления.

Мне кажется, что пафос выступления М. П. Власова как раз и сводился к призыву анализировать кинематографические процессы во всей их сложности и противоречивости. Никто не ставит своей задачей искать ошибки там, где их нет. Да, действительно, творчество художников нужно оценивать по их достижениям, а в неразвитых явлениях видеть зерна грядущих результатов. Маркс говорил о том, что анатомия человека есть ключ к анатомии обезьяны. И в то же время не следует приукрашивать историю, закрывать глаза на ее действительную сложность, не надо спрямлять линию развития тех художников, чей путь в искусстве не был прямолинейным восхождением от успеха к успеху.

Что касается фактических ошибок, то в «Истории советского кино» они, увы, есть, и это почти неизбежно в таком объемном труде. Так, несправедливо утверждение, будто сценарный замысел фильма «Конец Санкт-Петербурга» принадлежит Н. Зархи. Фильм задуман А. Головней. Его структура навеяна мотивами пушкинского «Медного всадника».

Н. А. Лебедев

О таком сложном, многостороннем, многофункциональном явлении, как кино, должны создаваться исторические труды разных типов, охватывающие разный объем содержания, адресованные разным группам читателей.

Могут быть истории киноискусства в целом и его отдельных видов: игрового фильма, кинохроники, научно-популярного и учебного кино, мультипликации, научно-исследовательского кинематографа.

Могут быть истории кинодраматургии, режиссуры, актерского мастерства, операторского искусства, истории кинотеории, кинопроизводства, кинотехники, киноэкономики и т. д.

Могут быть написаны учебники, рассчитанные на учащихся киношкол; труды, предназначенные для квалифицированных профессионалов, популярные книги для зрителей.

И когда мы станем богаче киноведческими силами и окрепнем организационно, то непременно будут написаны истории всех этих типов и жанров.

Но больше всего нам нужна общая история советского кинематографа, с марксистско-ленинских позиций описывающая и анализирующая процесс его развития во всех главных связях и опосредованиях и раскрывающая его роль в воспитании народа и формировании социалистического сознания.

Когда четверть века назад сложилась группа из трех-четырех человек во главе с С. М. Эйзенштейном — ядро будущего сектора кино Института истории искусств АН СССР,— то мы, участники группы, мечтали о создании именно такой истории.

К сожалению, по ряду причин первая такая попытка (я имею в виду трехтомные «Очерки истории советского кино», опубликованные в 1956—1961 годах) оказалась не совсем удачной.

Тем бóльшие надежды можно было возлагать на второй заход — начатую десять лет назад значительно расширенным сектором Института истории искусств четырехтомную историю советского кино.

Для таких надежд были все основания: в авторский коллектив входит большая группа научных работников, в их числе ряд талантливых и квалифицированных киноведов; коллектив мог опереться не только на многочисленные опубликованные в шестидесятых годах материалы и исследования, но и на созданные за последнее десятилетие в союзных республиках киноведческие ячейки.

И в сравнении с опубликованными ранее историческими работами вышедший недавно первый том «Истории советского кино» имеет ряд достижений.

Большим достоинством является включение в него обширных материалов по истории кинематографий союзных республик — им уделена почти треть тома. Это важный шаг к созданию подлинно научной истории киноискусства народов СССР.

Второй положительный момент — расширение круга объектов исследования: включение ряда новых фактов, имен, фильмов. Хотя в этом отношении авторский коллектив остановился на полпути: здесь все еще много неоправданных пропусков, упущений, недоработок.

Третье достоинство — более развернутый, а местами и более глубокий анализ творчества крупнейших мастеров и их произведений. И хотя в конкретных оценках сохранилось немало дискуссионного, противоречивого, неточного — том свидетельствует о поступательном движении киноведческой мысли.

Вместе с тем в некоторых своих частях работа разочаровывает.

Прежде всего не получилось ожидавшейся общей истории кино, истории кинематографа в целом, не раскрыт процесс становления и развития во всей его многосложности.

Возьмем для примера такое решающее слагаемое

процесса, как политика партии в области кино — ее руководящую политическую, идеологическую, организационную роль в успехах советского киноискусства — в формировании и воспитании творческих кадров, в создании материальной базы, в руководстве производством фильмов и продвижении их в народ.

В томе приведены общеизвестные высказывания В. И. Ленина, цитаты из решений XII и XIII съездов партии, лаконичные ссылки на некоторые другие партийные материалы о кино.

Но я не обнаружил в книге сколько-нибудь внятной характеристики резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года — этого важнейшего партийного документа, оказавшего огромное влияние на развитие всего советского искусства, в том числе и киноискусства. Не нахожу в книге также упоминаний о таких существенных фактах, как проведенные ЦК большие партийные совещания по вопросам агитации, пропаганды и культурного строительства; по вопросам театра и т. д., имевшие немаловажное значение и для строительства советской кинематографии.

И уж совсем непонятна отписка, к которой свелось упоминание о таком этапном для истории советского кино событии, как Всесоюзное партийное совещание по кинематографии 1928 года.

По утверждению авторов тома, роль совещания ограничилась определением «первоочередных задач сельской киноработы, развития кинофикации и кинопроката» да выдвижением «актуальных проблем создания детских и научно-учебных фильмов». (Вторичное — декларативное — упоминание о совещании в заключении тома не спасает дела.)

Между тем этот авторитетнейший форум не только глубоко и всесторонне обобщил десятилетний опыт строительства социалистического киноискусства в целом, но и наметил тщательно обоснованную конкретную программу действий на будущее в ее классово-политическом, экономическом, идеологическом, а отчасти и художественно-эстетическом аспектах. Совещание оказало исключительное влияние на дальнейший ход развития нашего кинематографа, а его решения во многих своих частях и по сей день не утеряли своей актуальности. Так что преуменьшение роли этого крупнейшего события ничем не оправдано...

Не следует забывать также, что, как и на других этапах строительства Советского государства, руководство и влияние партии на кинематографию 20-х годов не сводилось к решениям ЦК и других партийных органов и к совещаниям по вопросам кино. Руководство и влияние осуществлялись через направлявшихся в киноорганизации коммунистов; через творческие и другие общественные кинообъединения; через печать и критику; через подбор и подготовку кадров. И 20-е годы дают огромный материал, раскрывающий созидательную роль партии во всех этих областях. К сожалению, авторы тома не проявили к ним интереса.

Уделяя внимание деятелям второстепенным, а порой и не заслуживающим доброго слова, авторы не нашли места для ряда крупных партийных работников — идеологов и «продюсеров» советской кинематографии, — сыгравших ощутимую роль в ее становлении и развитии.

Один из первых организаторов и руководителей социалистического кинодела, близкий сотрудник В. И. Ленина по дореволюционной работе Д. И. Лещенко подается в книге как фигура почти комическая.

Другой соратник В. И. Ленина, крупнейший советский хозяйственник К. М. Шведчиков, в качестве председателя Совкино сыгравший большую роль в упорядочении кинодела и создании материально-технической базы кинопроизводства, даже не упоминается. Третий крупный политический деятель, один из руководящих идеологических работников кинематографии 20-х годов, инициатор привлечения С. М. Эйзенштейна к постановке «Броненосца «Потемкина», оказавший огромное идейное влияние на великого режиссера, К. И. Шутко упоминается в контексте, не дающем ни малейшего представления о его действительной роли в истории советского киноискусства.

Совершенно не освещена роль большевика В. А. Ерофеева — одного из создателей и руководителей советской кинопечати («Киногазеты», издательства «Кинопечать») и кинообщественности (Ассоциации революционной кинематографии), в дальнейшем одного из ведущих режиссеров документального фильма.

Недостаточно, а порой и неточно охарактеризована деятельность таких видных идеологических и руководящих работников, как П. А. Бляхин, И. П. Трайнин, М. П. Ефремов и ряд других.

Несомненным упущением является также отсутствие в книге анализа роли таких немаловажных слагаемых кинематографического процесса, как общественные киноорганизации (АРК, Общество друзей советского кино), кинопечать (газеты «Кино», «Киножурнал АРК», «Советский экран»), как теория и критика, как ГТК и другие киноучебные заведения.

Я остановился на этих примерах не только потому, что важнейшая тема книги — политика партии в кино — скомкана, но и потому, что они, эти примеры, характеризуют другие принципиальные просчеты в отборе и подаче материала — диспропорции между реальной исторической ценностью того или иного факта или явления и тем местом, которое уделяется ему на страницах первого тома. Вот еще несколько примеров.

Крупнейшая фигура советской кинодраматургии 20-х годов, автор сценариев ряда выдающихся фильмов, основоположник советской теории кинодраматургии, замечательный педагог и создатель первой в мире кафедры сценарного мастерства, воспитавший несколько поколений литераторов экрана, Валентин Константинович Туркин выглядит в книге значительно бледнее, чем многие второстепенные фигуры из числа тех же сценаристов 20-х годов.

В некоторых главах приводятся теоретические высказывания случайных для советской кинематографии литераторов (например, А. Топоркова). Вместе с тем в книге никак не охарактеризован вклад неизмеримо более значительных теоретиков кино: того же В. К. Туркина, В. И. Пудовкина и других. Так смещаются пропорции, и неосведомленному читателю трудно установить: где гора, а где кочка.

Создается впечатление, что перед нами не коллективная м о н о г р а ф и я, с единой концепцией, строгим отбором материала, тщательно выверенными оценками, а с б о р н и к слабо состыкованных статей разных авторов, пользующихся разными масштабами при оценке однородных явлений.

Статьи неравноценны. Одни более удачны, более правильно отражают и анализируют исторические явления, другие — менее.

К чести коллектива — первых больше, чем вторых.

Но о б щ е й и с т о р и и советского кино 20-х годов пока не получилось...

С. В. Дробашенко

Мне представляется вполне естественным, что выход новой книги по истории кино вызывает полемику, споры. Я думаю, что это свидетельствует и об определенном научном уровне издания, способного вызвать такую реакцию, и об уровне нашей киноведческой науки, которая не застыла в стабильном положении, а непрерывно развивается, рождает новые понятия и оценки.

Когда появляется новый обобщающий труд, главная задача нашего киноведения состоит, мне кажется, в том, чтобы, учитывая ошибки, просчеты этого труда, постараться извлечь из него положительный опыт. На этой стороне вопроса я и хочу остановиться.

Здесь подчеркивалось в отдельных выступлениях, что это принципиально новое издание в том смысле, что в нем широко представлена кинематография наших республик. Действительно, в предшествующих исследованиях по истории кино эта проблема только в какой-то мере затрагивалась. Но до настоящего времени еще не появлялось книг, где бы жизнь советского кинематографа была представлена так широко и так полно, как в этой.

Я хотел бы подчеркнуть это обстоятельство как принципиально новое методологическое качество подхода к изучению истории кинематографа, вероятно, не доступное никакой науке, кроме науки наших дней, кроме советской науки, которая охватывает предмет во всей полноте процесса, с учетом всех явлений.

Несомненно, авторам не удалось полностью решить эту задачу. Но сама постановка ее необычайно перспективна и определена уровнем именно современной советской науки.

«История советского кино» создавалась большим количеством людей, объединенных не по приказу, не каким-то формальным признаком, а очень важным для каждого члена коллектива желанием действительно создать многонациональную историю советского кинематографа.

В создании тома на равных началах вместе с московскими и ленинградскими киноведами работали киноведы национальных республик. На наших глазах киноведение в некоторых республиках как бы рождалось заново. А в итоге налицо был рост всего советского киноведения. Можно было бы назвать целый ряд людей, которые защитили в процессе работы над томом диссертации, написали книги и статьи. Мне кажется, это и есть тот опыт, который можно и нужно извлечь из такого рода коллективного сотрудничества искусствоведов, охватывающего буквально всю территорию Советского Союза, и что этот опыт качественно отличен от всего того, что наблюдалось до сих пор. Конечно, не обошлось и без издержек. Здесь отмечался и стилистический разнобой и различный научный уровень глав, но, очевидно, иначе и не могло быть.

Далее я хотел бы подчеркнуть как важную методологическую особенность данного труда стремление авторов идти путем не описательным, а прежде всего аналитическим. Если вы возьмете недавнее издание, также созданное в стенах Института истории искусств, в секторе кино, а именно «Очерки истории советского кино», то в настоящем томе можно будет заметить лаконичность описаний, большую сжатость формулировок, неразвернутость характеристик отдельных фильмов по сравнению с «Очерками». Но я склонен отнести это не к числу недостатков, а к числу достоинств нового труда. Правда, как это справедливо отмечалось, в книге не везде найдены достаточно точные пропорции для изложения сюжета и его анализа, недостаточно подчеркнуты и выделены некоторые фильмы, но, несомненно, правилен сам методологический принцип подхода к освещению кинематографического процесса в целом, к осмыслению особенностей этого процесса в данный исторический период, к объяснению того, как этот процесс связывался с общегражданской историей страны.

В отдельных случаях мы намеренно стремились выделить то или иное основное направление в кинематографическом процессе. Так произошло, в частности, при анализе развития документального кино в 20-е годы, где первостепенную роль играла группа Вертова. В замысел исследования, однако, никак не входило желание противопоставить Вертова кому бы то ни было и тем более другим членам группы «киноков». Они все работали до 1928—1929 годов в тесном дружеском контакте, а именно к этому времени относились лучшие достижения этой группы. Не противопоставлялись «киноки» и более широкой кинематографической среде, другим документалистам. Хотя в качестве критического замечания я бы отметил недостаточную освещенность роли Ерофеева, который являл собой значительную фигуру в кинематографе конца 20-х — начала 30-х годов. Но, повторяю, это издержки, которые в таком издании были просто неизбежны.

Одной из важнейших задач, стоявших перед авторами «Истории советского кино», была задача расширения фактического материала. И здесь (по-моему, это уже отмечалось) появились совершенно новые имена, которые раньше не упоминались в истории кино, появилось описание новых фильмов. Все это, несомненно, методологически точный, правильный путь. Можно дискутировать о том, как это выполнено, но в самой идее — пополнения истории кино новыми материалами — заключен большой смысл.

Я должен сказать, что мы далеко не во всем удовлетворены тем, что нами было сделано. Сектор кино Института истории искусств начал недавно совместно с Главным архивным управлением, архивами республик, с ЦГАЛИ, ВГИКом, Союзом кинематографистов СССР, Госфильмофондом новую работу по подготовке капитального издания истории советского кино в документах. Пока еще идет организационная работа — выявление материалов, их первичное обобщение, систематизация. Но уже сейчас выяснятся, что очень многие документы, лежащие в архивах, не вошли в кинематографический обиход, не освоены нашей кинематографической наукой, в то время как они представляют большой интерес.

Рано говорить об этом подробнее, но я думаю, что через год-полтора мы уже будем иметь первый том этого нового издания, который мы пока ограничили 1917—1924 годами.

Замечу, что мы не хотим подходить к этой работе чисто эмпирически. Это будет издание, где одновременно с публикацией документов предпринимается попытка их научного осмысления, трактовки. В будущем такого рода материалы послужат серьезной базой для создания новой, еще более совершенной исследовательской книги.

Возвращаясь к обсуждаемой нами «Истории советского кино», я хотел бы также отметить, что в этом труде впервые, по сути дела, отражена история отдельных отраслей кинематографа и прежде всего документального и научно-популярного кино. В сущности, мы до сих пор не имеем истории документального кино, хотя потребность в ней совершенно очевидна; мы не имеем и истории научно-популярного кино, хотя потребность в ней также не подлежит сомнению. И попытки описания, анализа исторических процессов в этих сферах кинематографа, предпринятые авторами труда, первый том которого служит предметом сегодняшнего разговора, можно, очевидно, также считать принципиально важным достижением.

Теперь об уроках, которые, как мне кажется, мы должны извлечь из того, что не было сделано в данной работе, о том, что не найдено еще в плане разработки общих методологических принципов подхода к истории кино, если следовать требованиям, выдвигаемым развитием современной науки.

Не сделано и не найдено еще очень многое.

Прежде всего кино в этом издании рассматривается в достаточной мере изолированно. Анализ кинематографического процесса лишь иногда связывается авторами с эволюцией других искусств, причем нередко эти связи носят формальный характер. Глубинного исследования параллельного развития живописи, театра, литературы, практически тесно связанных с развитием кинематографа, в книге нет.

Нельзя рассматривать, скажем, кино 20-х годов вне поисков и полемики различных группировок—литературных, театральных и т. д. Это был действительно о б щ и й процесс. И этот общий процесс, а также место кинематографа в нем в данном издании освещены явно недостаточно.

Такое исследование, разумеется, необычайно трудно. Но как принцип, как цель на будущее эту задачу надо сейчас выдвигать. Исследование в этом направлении перспективно.

Далее, в «Истории», и не только в ее первом томе, но и в последующих томах, несомненно, недостаточно, слабо освещена роль советской кинематографии в мировом кинематографическом процессе. Влияние революционного советского кино на формирование реалистических принципов кинематографий других стран показано скорее декларативно, чем предметно. В первом томе есть, например, упоминание о влиянии фильма «Броненосец «Потемкин», но в общем это то, что лежит на поверхности и историкам кино давно известно. Известно также, что внесла командировка Вертова в начале 30-х годов за рубеж. Телеграмма Чаплина по этому поводу цитировалась неоднократно. Но более глубокое, коренное влияние советского кино на зарубежный кинематограф не раскрыто.

Совершенно очевидно также, что в наши дни изучение кинематографа становится невозможным без исследования таких явлений, как телевидение, без привлечения методов, результатов таких смежных наук, как теория информации, социология и т. д.

Все это сфера общественных наук, которая связывает феномен фильма с жизнью общества, связывает кинематограф и зрителя в единой цепочке процесса развития культуры. Эти вопросы также явно недостаточно отражены в «Истории советского кино». Это следствие того обстоятельства что, по сути дела, до сих пор еще не создана история советской кинокритики, советской кинотеории.

Таким образом, выясняется, что, может быть, главный методологический недостаток данного издания состоит в том, что оно недостаточно теоретично. При всем том, что издание пытается проанализировать процесс, теоретичности и концептуальности, с моей точки зрения, ему не хватает. Думаю, что это задача всего советского киноведения, а не только маленького отряда авторов данного издания.

Г. Л. Рошаль

У меня положение особое, я в некотором роде являюсь объектом этой «Истории», лицом, заинтересованным не только в том, чтобы оценить методологические достоинства исследования, но и в том, чтобы в нем не искажались факты.

В этой работе много достоинств, но все же хочется остановиться на некоторых просчетах, пожалуй, даже ошибках, которые, думается, необходимо исправить.

Книга все же получилась историей режиссерского кинематографа. И это должно быть отнесено к основным недостаткам данного издания. Понимание кино только как продукта режиссерского творчества для объективного исторического исследования, пожалуй, устарело. Совершенно очевидно, что, будучи режиссером, я с достаточным уважением отношусь к моим товарищам по цеху. Я понимаю ту роль, которую играет режиссер в создании фильма, но в то же время для меня ясно, что сведение всего кинопроцесса к режиссуре обедняет многообразие нашего искусства. При всех обстоятельствах картину всегда делает все же коллектив.

Режиссер объединяет съемочную группу, играет решающую роль в творческом становлении будущего произведения, но никоим образом не подменяет всех. Могут быть, конечно, случаи, когда режиссер в себе совмещает все стороны художественного процесса, но это исключение. Между тем в обсуждаемой нами книге почти все картины обозначены только как картины такого-то режиссера. А мне думается, что более интересно и плодотворно было бы анализировать роль каждого из соавторов фильма. Я не представляю себе, как можно говорить даже об Эйзенштейне, не имея в виду всю группу его молодых сотрудников, таких, как Александров, Штраух, Гоморов, Левшин и другие. Как можно не осмыслить и не разобрать подробно методику их взаимоотношений, роль Тиссэ.

Мне кажется, что сейчас основная задача историка — найти новую точку зрения, ибо нельзя говорить о советском кино, не говоря о советском театре, о живописи, о роли могучих деятелей и театра и живописи в становлении кинематографа. Ну как же можно писать о кино, не вспоминая Мейерхольда, Станиславского, Москвина, и не только в связи с той или другой картиной, но и в связи с развитием реалистических тенденций в театре и кино?

А роль многих художников? Того же Родченко, Альтмана, Якулова, Поповой и, наконец, Егорова?! Егоров в кино! Это не просто упоминаемый в придаточных предложениях замечательный художник, он, как и Еней, как и Шпинель,— это целое направление в поисках киновыразительности.

Наконец, о некоторых из моих картин, где работа Махлиса или Шпинеля, независимо даже от достигнутых мною результатов, имела, как мне кажется, еще и самостоятельное художественное значение. В свое время, конечно, в боевом азарте, имена режиссеров заслоняли все остальные, и лишь иногда возникало какое-либо имя рядом с ними. Например, Москвин встал рядом с «фэксами» в один рост. Это относится и к Тиссэ. Но в современном историческом исследовании можно было бы более скрупулезно и научно оправданно рассматривать роль всех создателей фильма. Тогда и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Довженко, и «фэксы», и Юткевич, и другие были бы освещены более точно. Необходимо воссоздать атмосферу горячих, страстных поисков, которые вели коллективы тех лет. Память подсказывает мне, как строилась 3-я фабрика, какую роль играл в ней коллектив, руководимый директором студии Кресиным, какое значение имел ленфильмовский коллектив во главе с Пиотровским. И, наконец, «Межрабпом». Неужели можно рассматривать какую-либо картину Пудовкина того времени вне связи со всем коллективом «Межрабпома»?

К достоинствам книги справедливо можно отнести достаточно широкий обзор становления и развития национальных кинематографий. Однако и тут не следует идти проторенными тропками, перечисляя общеизвестную обойму. Необходимо восстанавливать незаслуженно забытые фамилии. Мне думается, что дело нашей совести и чести вспомнить о тех, кто и на этот раз выпал из поля зрения авторов книги.

Например, назову хотя бы Давида Самойловича Марьяна. Как можно говорить об определенном периоде в развитии украинской кинематографии, не говоря об этом талантливом сценаристе и интересном режиссере?

Скажу несколько слов и о себе. В книге есть поразительные фактические несуразицы, имеющие отношение ко мне. Оказывается, я начал работу на Украине и был в составе каких-то режиссерских группировок. Признаю, для меня это было абсолютно неожиданно и столь же огорчительно. К тому же в этой же книге, но в другой главе, написано, что Рошаль начинал в Белоруссии. И, наконец, в третьей главе есть слова, под которыми я готов подписаться, о том, что я начал в Москве картиной «Господа Скотинины».

Или вот еще. На студии в Одессе, куда мы прибыли вместе с Верой Павловной Строевой, я поставил картину «Две женщины» и, как мне кажется, лучшую мою немую картину «Человек из местечка», которая имела в период своего появления значительный резонанс. Но вот что странно — в статье, посвященной украинской кинематографии, упомянуты только «Две женщины» и нет ни строчки о другой моей картине. Нет упоминания и о Строевой, которая там начала свою работу в качестве режиссера фильмом «Опустите руки».

Мне кажется, что книге свойственно некоторое бездумное повторение старых суждений, привычных выводов о многих картинах. Так, я убежден, что моя картина «Его превосходительство» не была пересмотрена заново. Недавно я показывал ее в Минске, где она имела успех. Нужно было особенно отметить роль Леонидова. Искусство этого великого актера донесли до нас несколько фильмов. В «Его превосходительстве» Леонид Миронович играл две роли и, как мне кажется, играл вдохновенно. Как же можно, возвращаясь к этому фильму, отметить только то, что в нем, с точки зрения авторов тома, было не вполне правильно с исторической точки зрения, а Леонидова, Синельникову, пришедшую в кино с этим фильмом, Тамару Адельгейм, оператора Н. Ф. Козловского, художника Махлиса не заметить вовсе. Нельзя же истории кино писать на уровне социологического примитива.

Слева направо:
Н. Лебедев, Г. Рошаль

Не перечисляя многих фамилий, к одной я все же хочу вернуться, я говорю о Гричере — Григории Гричере. Человек удивительной биографии, талантливый режиссер, он должен быть указан в числе тех, кто строил и начинал украинскую кинематографию.

К великому сожалению, в книге вовсе не уделено внимания тем людям, которые сыграли большую роль в создании, утверждении и организации советской кинематографии. Я говорю об организаторах производства, руководителях, директорах. Мне думается, что в задачу авторов книги об истории кино должно было войти рассмотрение деятельности и этих людей. Необходимо было разбить наивную теорию, вредную теорию, что все руководители всегда в общем были плохи. Честно говоря, я без многих из них не мыслю себе историю советской кинематографии. Их имена нужно поднимать и значение их уточнить. Уже упомянутый мной Кресин, Алейников и такие деятели, как Шведчиков, Орелович, Капчинский, Нечес или начинавшие в те годы директора картин Шостак, Левин и другие, заслужили упоминания на страницах истории советского кино.

Когда мы говорим о кино, то мы понимаем, что это не стадо пасущихся зайцев, а серьезная организация, руководимая партией. Роль партии огромна, но роль партии заключается не только в декретах, резолюциях, а в прямом участии крупных партийных деятелей в повседневной жизни молодой советской кинематографии. Луначарский был не только наркомом, руководившим кинематографом, а живым, заинтересованным участником кинопроцесса. Трудно поверить, но ведь Луначарский участвовал в жизни кинематографа и как редактор, и как автор сценариев, и как руководитель, и как критик, и как рецензент.

На мое счастье первым редактором моей первой картины в кино тоже был Анатолий Васильевич Луначарский («Господа Скотинины»).

Также прискорбно, когда в книге по истории кино, говоря о немом ее периоде, вовсе не упоминают о музыке. А музыка и в немом периоде играла серьезную роль. Пожалуй, можно было бы не без интереса и с пользой для дела получить интервью у некоторых из крупных музыкантов, которые были «таперами» в те далекие времена. В первую очередь я имею в виду Шостаковича. Я вообще не могу понять, как можно было обойти музыку немого фильма. Ведь для некоторых картин, как, например, для «Земли» Довженко, была написана специальная музыка и исполняли ее большие оркестры. Некоторые дирижеры были виртуозами музыкального сопровождения фильма. Например — Блок.

Итак, я думаю, что эта книга — большой, очень ценный труд. При всех его дефектах и многих ошибках он заслуживает уважения и признания. Я глубоко уверен, что все читатели, кому попадет в руки эта книга, найдут в ней для себя много интересного и полезного. Да, это полезный труд. Особенно ценен широкий охват материала, то, что национальные кинематографии не оставлены без внимания, как бывало иногда раньше. Но вопрос о национальном кино не прост. Не думаю, чтобы первый том достаточно серьезно ответил на многие проблемы развития национальной кинематографии, достаточно точно осветил процесс ее зарождения и развития. Особенно серьезен вопрос о взаимоотношении между национальными кинематографиями, о роли русской кинематографии и о том, что и почему сохранило значение в боевом арсенале кинематографического искусства до наших дней. Если понятна роль такого гиганта, как Довженко, значение таких режиссеров, как Перестиани, Чиаурели, Калатозов, Бек-Назаров, то роль и значение такого режиссера, как Кавалеридзе, далеко еще не раскрыты.

Очень важно было бы, чтобы в истории кино была развернута критика критики разных лет. Пора уже и критические процессы включить в исторические обзоры.

И, наконец, я убежден, что вопрос о взаимосвязи советского кинематографа с мировым кинематографом требует углубленного и пристального анализа, начиная от самых первых контактов. Мне, например, довелось впервые снимать игравшего в советском

фильме зарубежного актера. Это была картина «Саламандра» с Бернардом Гетцке. Можно сказать с уверенностью, что проникновение идей советского кино на Запад было широким, уважение к советскому кино большим. Флагман «Потемкин» плыл по всем экранам мира. Но дело не только в этой изумительной картине. Даже «Саламандра», созданная по сценарию Луначарского и Гребнера, сыграла определенную роль в истории антифашистского фильма. Авторы смотрели далеко вперед, и недаром картина вызвала ярость в определенных кругах Германии и даже обструкцию против Гетцке. Показателен был и успех «Петербургской ночи» в 1934 году в Венеции. Венецианский фестиваль того года был примечателен тем, что вся показанная нами советская программа была высоко оценена и заслужила специальный приз. Мне думается, что описание таких фестивалей должно быть не только научным, но, если можно так выразиться, художественным, взволнованным, чтобы читателям хоть отчасти передалась та атмосфера, в которой протекают иногда просмотры советских фильмов за рубежом.

Прошло уже больше 35 лет, но и сегодня хорошо помнятся некоторые факты. Например, в Венеции, в день советского кино, когда показывались фильмы «Челюскин» и «Петербургская ночь», простой народ прорвался на просмотровую площадку и так принял эти фильмы, что на следующий день газеты писали о том, что «русские вызвали сумасшествие». «Челюскину» аплодировали все, и даже буржуазная публика стоя приветствовала его. Когда показывали фрагменты из картины Довженко «Иван», то публика три минуты аплодировала знаменитой панораме Днепра. Это было в фашистской Италии! Говорю я это к тому, чтобы подчеркнуть, что взрывная сила нашего советского кинематографа с первых дней его появления на свет была огромна, и очень важно проследить в истории кино, где и когда мы оказывались победителями, а в чем и почему терпели поражение.

Наши дни, как мне думается, начало нового большого количественного и качественного роста кинематографии. Остро стоит вопрос о традициях и путях к новому. Многое из того, что было раньше, вновь утверждается, а многое пошатнулось, многое требует переоценки. Мне кажется, что история советского кино должна совмещать в себе объективную сдержанность в изложении и в то же время страстность в борьбе за лучшее с отвержением худшего из того, что было,— однако не в полемическом азарте, а с позиций подлинной научности и творческого анализа.

О. В. Якубович-Ясный

Мне хотелось бы в преддверии близкого финиша попробовать определить подзаголовок наших дебатов. Я предложил бы такой: «Десять лет спустя». Прежде всего потому, что ровно десять лет назад авторский коллектив в основном завершил работу, которую мы теперь обсуждаем. Поверьте, обстоятельство это немаловажное, ибо авторы вправе отметить сегодня небольшой юбилей. Мне кажется, в результате столь продолжительных мореходных испытаний в условиях дрейфа, книга доказала свою жизнеспособность. Если с этой точки зрения сопоставить первый том «Истории советского кино» с первым томом «Очерков», который вышел в 1956 году, то можно смело утверждать, что «Истории» повезло значительно больше. Не могло не сказаться тут и то обстоятельство, что «Очерки» всеми своими корнями уходили в период малокартинья. Авторам трехтомника по целому ряду объективных причин не удалось преодолеть штампы и стереотипы, которые тогда существовали. Поэтому книга очень скоро устарела, и сейчас мы ее едва ли можем рекомендовать без развернутых комментариев даже студентам ВГИКа. Тем не менее в «Очерках» и сегодня привлекают многие интересные киноведческие наблюдения; некоторые исследовательские моменты не утратили своей актуальности. «Очерки» были необходимым и важным шагом на пути к «Истории».

В этом смысле первый том, который мы с вами анализируем, более счастливая книга: она долгожитель, потому что была задумана и увидела свет в период всеобщего оживления киноведческой мысли.

Наша дискуссия дает возможность определить главные методологические принципы двух историй кино — образца 1956 и 1969 годов.

В «Очерках» со всей очевидностью проглядывала изжившая себя «метода»: на те или иные события и факты истории напяливать «шапку Мономаха» из скроенных заранее удобных схем. Все, что топорщилось, подлежало стрижке. В этом был серьезный недостаток предыдущего издания.

Авторы новой книги отошли от старых замашек в значительной степени, и отошли принципиально. Поэтому книга не состарилась методологически. Здесь совершенно справедливо отметили, что во главу угла была поставлена не заранее изобретенная, предвзятая схема, а живой материал истории кино. На этот раз факты и события изучались авторами как бы изнутри самого исторического процесса. Метод индукции вполне оправдал себя.

Пересматривались фильмы, изучались архивы. Другое дело, как справедливо отметил Дробашенко, что эти архивы не могли быть изучены полностью. Сейчас, на новом этапе, работы ведутся более фундаментально, готовится пятитомное издание «Советское кино в документах и фактах». Вероятно, было бы рациональнее в свое время с этого начинать, а «Историей» кончить. Но «постфактум» всегда говорить проще. Многочисленные ссылки на архивные индексы свидетельствуют о том, что авторы «Истории» все же перепахали изрядную часть документальной целины. Из живой ткани материалов и произрастают их критические оценки. Мне кажется, что из всех известных историй советского кино это, пожалуй, вторая работа, где наиболее последовательно и полно проявляется метод художественного анализа. Книга принципиально унаследовала добрую искусствоведческую традицию Иезуитова, нашего первопроходца.

Сначала были исследователи-одиночки — Иезуи-

тов, Лебедев. Их книги несли на себе яркий отпечаток индивидуальности авторов. Затем была серия очерков разных авторов, объединенных одним переплетом, и, наконец, мы видим коллективный труд, где выступает большая группа исследователей, отказавшихся от индивидуального авторства. Хорошо это или плохо? На мой взгляд, это неизбежно. В наш век, когда везде господствует узкая специализация, такой метод единственно приемлемый. Хотелось бы увидеть на страницах журнала «Искусство кино» обстоятельную методологическую статью, которая обобщила бы опыт этого коллективного труда. Методика, конечно, была верной (а о методологии потом); лучшее доказательство этому — ощущение единства тома, ощущение, будто книга написана одним лицом. И в данном случае сказывается все тот же положительный фактор. Институт истории искусств, став головной организацией, сумел вокруг себя объединить разрозненные силы киноведов, а это, по моему глубокому убеждению, возможно только в условиях нашей социальной действительности. Ни Британский киноинститут, ни Академия киноискусства США, ни Институт киноведения ФРГ до сих пор не создали единого коллективного труда, который бы шел в сравнение с первым томом «Истории советского кино». Не так ли? На нас работает и еще один аргумент. За будничностью нашей повседневной работы мы иногда забываем, что в коллективном труде ученых — представителей разных народов нашей страны—по-своему проявляется торжество идей интернационализма. Не побоимся этих гордых слов.

Попутно хотелось бы отметить большую работу, проделанную редакционной коллегией. Она сумела сблизить авторов общностью идейно-творческих задач, добиться определенного единства многих неравноценных по содержанию и пестрых по композиции разделов «Истории кино». Твердая направляющая рука научной редактуры чувствуется на каждом шагу: опытные дирижеры руководили хорошим оркестром.

Теперь о некоторых выступлениях на данной дискуссии. Здесь много говорилось о вопросах партийности, об освещении роли партии в кинематографическом процессе 20-х годов. Вопрос первостепенной важности. И мне кажется, авторы первого тома «Истории советского кино» сделали довольно заметный шаг вперед, отказавшись от некоторых догматических представлений более раннего этапа нашего киноведения. Отмечу, что не были свободны от известной прямолинейности и схематизма в решении этой проблемы и упоминавшиеся мною «Очерки».

На сей раз авторы сознательно сдали в архив этакую упрощенную модель истории кино, согласно которой весь процесс протекал по схеме: очередная директива — очередная победа!

Авторы книги сделали интересную попытку показать роль партии в творческом аспекте, а не только в подробном перечне инструкций и оргмероприятий. Они опровергают метод коротких замыканий: тезис—фильм. Их попытка заслуживает всяческого поощрения, и за это надо бы сказать авторам спасибо.

Авторы опровергают также метод исследования, оправдывающий любую иллюстративность особой важностью темы. Они не расчленяют политику и искусство, стремятся изгнать со страниц истории кино некую вульгарно-социологическую «зебру», весьма популярную в прошлом. Вспомните эти опусы, где политические обзоры чередовались с пересказом содержания фильмов. Просто так, для вящей наглядности, что ли. Наших же авторов увлекает процесс, движение политики в самом искусстве. Это задача гораздо более сложная, и она в разбираемой нами книге решается. Вероятно, авторам не все удалось, но методология их верна, а потому и жизнеспособна.

Важно отметить, что впервые в нашем киноведении столь бережно и столь полно собраны и осмыслены высказывания В. И. Ленина о кино. Надо учитывать, что книга создавалась десять лет назад, задолго до навсегда оставшегося в нашей памяти светлого Ленинского года. Авторы очень деловито и бережно отнеслись к важной проблеме, причем они убедительно показали непосредственное участие Ильича в строительстве молодой советской кинематографии. Сделано это в таком объеме и с таким вниманием впервые. По ряду объективных причин «Очерки» и здесь уступают «Истории».

Думаю, что неправы те участники дискуссии, которые усомнились: а поставлена ли проблема социалистического реализма в первом томе? По-моему, поставлена. Но не шаблонно, не по привычному трафарету. Лейтмотивы этой проблемы рассматриваются не декларативно, не цитатно. Отсутствие некоторых знакомых цитат, видимо, и ввело в заблуждение кое-кого из выступавших. Проблема в томе, на мой взгляд, вырастает в концепцию и составляет внутренний стержень исследуемого процесса. Вся книга написана с партийной убежденностью. Она рассказывает о том, как юное советское кино буквально продиралось к жизненной и художественной правде, как оно постепенно училось осмысливать и воплощать жизнь в ее революционном движении и развитии. Это не декларация, это существо книги. В этом ее ценность. В книге верно очерчено главное — путь от схемы к образу, от иллюстрации к художественному откровению, от ремесленных поделок к большому революционному искусству, взявшему не только цвет, но пафос Октября. Это обстоятельство мне хотелось бы особо подчеркнуть, потому что речь идет не о внешних признаках нового искусства, а о пафосе, о той страсти, которая согревала сердца наших художников. Идейная позиция авторов совпадает с их методом художественного анализа, о котором я уже говорил. Художественный анализ использован ими для раскрытия пафоса советского кино 20-х годов, которое утверждало себя не только как могучее средство воспитания масс, но и как самое массовое, принципиально новое, неведомое дотоле искусство. Выступающие справедливо отмечали как удачу авторов умение показать многообразие творческих индивидуальностей, направлений, стилей, а также зарождение и расцвет национальных

традиций в нашем многонациональном кино.

Теперь некоторые критические замечания. Остановлюсь только на одной проблеме. Я имею в виду взаимосвязь советского и мирового кино. Аспект чрезвычайно важный, но о нем предыдущие товарищи упоминали лишь вскользь. Как же обстоит дело с этой проблемой в первом томе?

Под давлением полиграфической «целесообразности» авторы вынуждены были сделать из двух томов один. Что-то поневоле пришлось отсекать. В результате связи советского и зарубежного кино, и без того намеченные слабым пунктиром, свелись в первом томе к отдельным репликам.

Открываем раздел «Украинское кино». Что мы находим здесь в свете поставленной мною проблемы? Только один-единственный «выход» за границу. На стр. 185 читаем, что «Остап Бандура» превзошел в прокате «Лукрецию Борджиа». И это все. Нет нужды говорить, насколько случайно, несущественно и даже двусмысленно звучит такого рода сравнение. Достаточно напомнить, что только о «Земле» Довженко можно бы составить целый том из иностранных статей и исследований. Если навязло в зубах от частого употребления упоминание о том, что в 1958 году в Брюсселе этот фильм вошел в число двенадцати лучших фильмов мира, то можно было отыскать менее засезженные примеры. Скажем, указать, что картина прошла с успехом на первом Венецианском фестивале в 1932 году и оттуда, по сути, проистекают многие искания итальянских мастеров, ставших неореалистами. Можно было, наконец, рассказать о том, что картина Довженко «Земля» пользовалась грандиозным успехом в Японии в 1931 году да и во многих других странах. Американцы назвали Довженко в ту пору «первым поэтом кино». Всего не перечислить. Проходить же мимо столь существенной информации было нельзя. Вероятно, такое же невнимание авторы проявили и к другим шедеврам нашего кино 20-х годов. На мой взгляд, это существенный методологический просчет.

Советское кино, разумеется, развивалось не в вакууме. Историкам важно проследить не только прямые, но и обратные связи, взаимовлияния мастеров кино, воздействие фильмов на зрителей, несомненно перекрестное: советских фильмов на зарубежных зрителей и зарубежных — на советских зрителей. Весь этот комплекс вопросов очень важен и необходим.

В 20-е годы, как сообщают авторы тома, иностранных фильмов у нас в прокате было огромное множество. Этот факт назван, но абсолютно не исследован. Между тем стоит вспомнить известное методологическое указание Ленина: если неполна практика, не может быть полной и истина. На мой взгляд, мы не находим полноты истины и в первом томе, потому что практика кинопроката там ограничена только советскими фильмами. Судите сами. В «Истории» трижды упоминается «Кабинет доктора Калигари», единожды «Нетерпимость», по разу «Берлин — симфония большого города» и все та же «Лукреция Борджиа». Всего четыре зарубежных фильма!

Но дело даже не в количестве фильмов, а в традиционной методологии. Этот просчет характерен не только для данной книги, но и для опубликованных у нас историй зарубежного кино. Когда читаешь книгу С. Комарова, а вслед за ней — В. Колодяжной и И. Трутко, создается впечатление, будто советской кинематографии в 20 — 30-е годы не существовало вообще. Стоит ли о ней, мол, говорить, если она не предмет исследования?

Заметим, что такие видные историки кино, как Ж. Садуль и Е. Теплиц, проблемы историографии решают всегда комплексно. Они не обходят молчанием советское киноискусство. Кесарю воздают кесарево. Между тем наши редакторы из издательства «Прогресс» сократили «Историю киноискусства» Теплица именно за счет советской кинематографии. Странно, не правда ли? Неужели нашим читателям неинтересно познакомиться с теми страницами, которые Теплиц посвятил советской кинематографии? Можно в чем-то с ним не согласиться, можно поспорить, но поучительны даже те эпизоды, где польский историк кино повторяет или разделяет наши собственные старые ошибки и заблуждения.

Справедливости ради отмечу, что в первом томе «Истории» все же есть попытка авторов заглянуть в пограничную область советского и зарубежного кино. На стр. 496 в главе о документальном кино удачно сопоставлены «Шагай, Совет!» и «Берлин — симфония большого города». Фильмы о двух столицах выражают два мировоззрения, два противоположных творческих кредо. Контрастное сопоставление их кратко, емко и поучительно. Именно в таком ключе мог бы решаться сравнительный анализ ряда советских и зарубежных фильмов в других разделах книги.

Весьма удачен на стр. 252 «выход» из проблематики фильма «Броненосец «Потемкин» к «Хиросиме, моя любовь» Алена Рене. Наши выдающиеся картины 20-х годов действительно определяют движение творческой практики и в мировом кино. О них высказываются новые, подчас негативные взгляды, но они не перестают быть реальными факторами современной кинематографической и общественной жизни И об этом неплохо помнить, приступая к любым вопросам советской киноисториографии.

Далее. По моим наблюдениям, авторы пребывают в состоянии непонятной робости, когда речь заходит о возможных влияниях зарубежного кино на кино Советской России. Так, «Нетерпимость» Гриффита упомянута на стр. 284 не в связи с Эйзенштейном, как следовало ожидать, а как случайный повод, толкнувший якобы 27-летнего Пудовкина в кино. Это уж воистину из области мифотворчества, тогда как нужен научный подход к столь существенному вопросу.

Известно, какое огромное впечатление на советских кинематографистов произвела в 20-е годы «Парижанка» Ч. Чаплина, едва ли не большее, чем чаплинские кинокомедии. Но об этом фильме, как и о «Последнем человеке» и многих других картинах тех лет, нет ни одного слова в первом томе, хотя они оказали заметное влияние на советский кинематограф.

Слева направо: М. Власов, Ю. Мартыненко, М. Блейман Л. Маматова

Нередко положительное, а зачастую и отрицательное. Зарубежное кино было одним из энергичных «действующих лиц» на советском экране 20-х годов. Опустив это обстоятельство, «История» тем самым в какой-то мере исказила линию идейно-художественной борьбы: в книге лишь упомянут, но не изучен главный наш противник—буржуазный кинематограф с его хитрыми перфорированными силками — салонными мелодрамами и вестернами, сказками о современных Золушках и притчами о сверхчеловеках, побасенками о добрых миллионерах. Армии целлулоидных мифов противостояли герои революционных лент. Линия фронта проходила в сознании зрителей.

На одном из обсуждений первого тома говорилось о принципе «маятника». Имеется в виду неустойчивость мнений, когда исследователи от одних крайностей бросаются в другие, часто прямо противоположные. Такую непоследовательность мы находим и на территории интересующей нас проблемы, то есть во взаимоотношениях советского и зарубежного кино. Если раньше, допустим, поэтику «Шинели» целиком выводили из Гофмана и «Кабинета доктора Калигари», то теперь нам объясняют, что «поэтика «Шинели» имеет чисто отечественное происхождение» (стр. 345). Это приятно звучит, но я думаю, что и первое и второе утверждения не могут удовлетворить нас своим максимализмом. И здесь нужен точный и гибкий научный анализ — больше ничего.

Серьезным упущением является отсутствие еще одного важного аспекта. Я имею в виду влияние советской кинокритики 20-х годов на зарубежную критику и теорию. Между тем проследить это влияние было бы гораздо легче, чем установить взаимосвязи внутри самого искусства кино, чем обосновать влияние фильма на фильм, мастера на мастера. Что и говорить, проблема деликатная, и мы еще не научились на этом тематическом участке работать, хотя взаимодействие идей более доступно для изучения. Об огромном влиянии наших критиков и наших киномастеров на зарубежную теорию и практику можно судить хотя бы по исследованиям Леона Муссинака, Альфреда Керра, Зигфрида Кракауэра, Рудольфа Арнхейма, Айвора Монтегю, Ежи Теплица, Стефании Загорской, Белы Балаша и других. Всех не перечислить. Это целый киноведческий материк, к сожалению, так и оставшийся не открытым. Авторы лишили себя интересной возможности полемизировать с зарубежной критикой. Если же учесть, что советской кинокритике тех лет уделено не так уж много внимания, то степень методологического просчета становится особенно очевидной. Жаль, что авторы обделили не только себя, но и читателей. Если Б. Балашу все же отведено несколько строк, то Ж. Садуль упомянут лишь в связи со старой лентой, которая случайно сохранилась во французской синематеке. Теплиц назван лишь в сноске на стр. 276. Отсутствие критических связей, творческой полемики с деятелями зарубежного кино — серьезный недостаток, и объяснить его можно только инертностью мышления, силой привычки.

Проблему взаимосвязей советского и зарубежного кино предстоит осваивать не в отдаленном будущем, а сегодня, сейчас. К успеху приведет широта и обстоятельность поиска. Необходимо начать со сбора материалов (Госфильмофонд уже ведет эту работу в рамках ФИАФ), затем напрашивается некий промежуточный сборник, продолжающий плодотворную традицию книги «Октябрь и мировое кино», и, как заключительный аккорд, подготовка теоретического исследования. Такой обобщающей работы явно недостает в нашем киноведении. Ее выход в свет не только восполнит многие пробелы в нашей теории, но и поможет выработать научную методологию, без которой вряд ли возможно будет приступить к созданию «Всеобщей истории кино». Хочется верить, что

этот фундаментальный труд появится еще при жизни нашего поколения.

Участники дискуссии обсудили немало актуальных проблем. Очень важный вопрос затронул Г. Л. Рошаль: какой должна быть история кино — режиссерской или принципиально иной, учитывающей синтетическую природу кинематографа, коллективность труда создателей фильма.

Когда внимательно читаешь истории смежных искусств, подготовленные литературоведами, театроведами, музыковедами и т. д., то видишь, что они находятся в более выгодном положении, чем мы.

В кино множество творческих работников включено в долю авторства. И все-таки надо признать, что доминирующая роль в кинопроцессе принадлежит режиссеру. Он главная фигура в творческом коллективе создателей фильма. Именно его видение (или слепота), в конце концов, обретает эстетическую реальность на экране. Значит ли это, что принцип режиссерского кинематографа в истории кино незыблем? По-моему, нет. Как же решить эту проблему? Вероятно, нужно прислушаться к товарищам, которые советуют не забывать о синтетической природе и коллективном творчестве в кинематографе.

В этом смысле, оставляя за историками кино право уделять основное внимание сценарно-режиссерскому началу, тем не менее в отдельных главках необходимо смелее, чем это сделали авторы первого тома, выделять и другие важные элементы синтетического искусства кино. В специальных разделах желательно исследовать и режиссуру, и кинодраматургию, и актерское мастерство, и изобразительную культуру фильма, и его музыкально-звуковую партитуру. Отдельные главки, приуроченные к тем или иным этапам кино, тесно связанные с жизнью искусства и общества, было бы читать не только интересно, но и поучительно. Впрочем, это задача недалекого будущего.

Л. К. Козлов

Видимо, имеет смысл хотя бы немного углубиться в прошлое. Ведь облик обсуждаемой работы, ее особенности, ее достоинства и недостатки нельзя в полной мере понять и оценить, если не помнить довольно продолжительного и сложного процесса, начавшегося в 1947 году, когда в секторе кино Института истории искусств впервые началась разработка методологических принципов написания истории советского кино, возглавленная основателем сектора С. Эйзенштейном. Эти двадцать с лишним лет непрерывны в своем развитии при всех различиях между разными их этапами. И когда речь идет о концепции обсуждаемой книги, то я хочу напомнить, что подготовка ее практически началась уже в конце 1956 года, сразу после выхода и обсуждения первого тома «Очерков». Сюда относятся и статьи сотрудников нашего сектора, призванные восполнить фактические пробелы той книги, — например, статья С. С. Гинзбурга о Евгении Червякове. Сюда относятся и дискуссионные материалы, имевшие целью уточнить наш принципиальный подход к истории кино, — такова дискуссия об объективности киноведения на страницах сборника «Вопросы киноискусства» (1957). Сюда же относится ряд работ, в которых были подвергнуты критике и пересмотру некоторые догматические оценки явлений киноискусства, — такой работой стала, к примеру, книга Р. Н. Юренева о фильме «Броненосец «Потемкин»», заново поставившая вопрос о партийности идейно-художественной концепции этого фильма и о принадлежности его к социалистическому реализму. Наконец, в сборнике «Вопросы киноискусства» систематически публиковались статьи, прямо посвященные разработке методологии и структуры того коллективного труда, первый том которого мы обсуждаем. Публиковались они для того, чтобы сделать самый процесс нашей работы достоянием всех кинематографистов и киноведов. И если кому-либо сейчас покажется странной и непонятной смена многих оценок, происшедшая в теперешнем томе по сравнению с прежним первым томом, то в указанных подготовительных работах заинтересованный читатель сможет найти все необходимые объяснения и обоснования.

Мы были бы людьми, безнадежно оторванными от жизни — и от искусства тоже! — если бы не заботились о том, чтобы уточнять и углублять формулы и выводы предшествующих периодов, подвергнутые испытанию временем, а подчас и простым здравым смыслом, и такого испытания не выдержавшие. Догматическое упрямство ничем не лучше беспринципности. Герой брехтовской драмы «Жизнь Галилея» говорит: «Моя задача состоит не в том, чтобы доказать, что я был прав до сих пор, а в том, чтобы снова и снова проверить, был ли я прав». Таково необходимое условие любой научной работы, любого научного развития. Позвольте мне заявить, что авторы и редакторы обсуждаемого тома следуют этому условию и здесь, в этих стенах. Для этого, между прочим, мы и пришли сюда: еще раз проверить, насколько мы были правы и по отношению к прошлому нашего кино и по отношению к требованиям сегодняшнего дня.

Здесь уже говорилось о двух, по крайней мере, особенностях этой книги, которые составляют ее отличие и определяют ее ценность.

Это, во-первых, широкий охват и подробное освещение фактов. Во-вторых, конкретное рассмотрение советского кинематографа как явления многонационального.

Думается, что нужно сказать еще об одной особенности: авторский коллектив стремился максимально внимательно и бережно отнестись к художественным ценностям, накопленным советским кино.

Здесь я должен ответить Г. Л. Рошалю: то, что речь в томе идет в первую голову о режиссерах, совершенно закономерно. Это обосновано прежде всего тем, что в советском кинематографе 20-х годов с особенной яркостью определилось и стало во многом решающим авторское начало режиссера-постановщика. Таков принципиально важный факт, из которого должны были быть сделаны и методологические выводы. Подходя к кинематографу 20-х годов как к кинематографу

режиссерскому, мы тем самым выделяли основное звено и ключевую характеристику нашего предмета. По-видимому, фигуры оператора, сценариста, художника, актера не получились «выписанными в полный рост» и рассмотренными со всей возможной мерой подробности. Но это едва ли могло быть сделано на данном этапе нашей работы, в пределах ее основных задач. Мы стремились к новой степени многообразия, новой по сравнению с прежними работами. Эту новую степень мы решили достигнуть на самом актуальном и важном направлении: развернув многонациональную конкретность общей картины. Если бы мы попытались в этой же работе развернуть еще и многоликость творческих коллективов (как того требует Григорий Львович) — методика написания стала бы непосильно тяжелой, и работа растянулась бы еще на годы. К тому же мы неизбежно основывались на тех результатах, которых уже достигло наше киноведение в целом. А результаты таковы, что фактическая и теоретическая исследованность работы сценаристов, операторов, художников, актеров и прочих творческих профессий пока далеко еще не достаточна и, во всяком случае, сильно уступает тому, что сделано в области изучения режиссерского творчества.

Все это, впрочем, не отменяет новых задач и новых требований. Все это не означает, что работа наша совершенна и отвечает всем сторонам «спроса». Спрос широк и многообразен, требования к нам велики, и мы видим, как они с каждым годом умножаются. Быть может, наша работа выглядела бы лучше, если бы с момента завершения первого тома до момента выхода его в свет не прошла целая пятилетка (а повинны в том, разумеется, не только авторы). Но, во всяком случае, сейчас мы можем с позиций сделанного гораздо яснее представить себе те новые задачи, которые перед всеми нами, историками советского кино, уже возникли.

Когда Е. С. Громов и О. Якубович говорят о необходимости исследовать историю операторского искусства и историю работы художников — они правы. Такие исследования нужны, но они невозможны без серьезных научных монографий, посвященных как отдельным людям, так и специфическим проблемам, связанным с трудом художников этих специальностей. Когда на уже состоявшемся обсуждении нашего тома в секретариате Союза кинематографистов А. Д. Головня говорил о том, что ему нужна книга, которая имела бы педагогическое и этическое значение для воспитания новых поколений кинематографистов, книга, где творческий опыт советского кино рассматривался бы еще и как опыт нравственный, как опыт содружества людей разных индивидуальностей и специальностей, то он высказал пожелание совершенно верное и справедливое. Такая книга должна быть создана.

Когда говорят, что надо исследовать организационные структуры советского кинематографа разных периодов, то эту сторону дела, эту проблематику мы опять-таки обязаны изучить и раскрыть.

Все это нужно. Все это различные, можно было бы сказать, «лучевые» направления, которые поразному расширяют сферу работы наших историков-киноведов. Здесь не нужно медлить: такие книги важны или даже необходимы уже сейчас. Но нельзя и торопиться. Мы имеем уже более чем достаточно фиктивной кинолитературы под самыми, казалось бы, серьезными и актуальными названиями. Книги же, о нужности которых здесь говорилось, должны быть написаны только на высоком уровне.

Сейчас мне кажется важным сказать еще об одной задаче. О задаче, которая прямо вытекает из опыта работы над четырехтомником, в частности над обсуждаемым первым томом.

Л. Х. Маматова справедливо говорила, что изложение материала в этом томе подчас сильно склоняется к подробному описательному разбору: фильм, еще один фильм, еще один... Создается впечатление, что авторы стремились сказать как можно подробнее о каждой вещи. Это действительно так: такое стремление было, и оно представляется нам очень важным. Оно вытекало из предпосылки внимательного и конкретного отношения к художественным ценностям советского кино. Но тут-то и возникает задача, которая нами — на данном этапе — еще не решена.

В дальнейшем — вероятно, уже за пределами четырехтомника—мы должны прийти на основе сделанного к единому и целостному пониманию (и изложению!) основных процессов и общих тенденций художественного развития советского кино.

Эти тенденции разнообразно проявлялись и переплетались, они разделяли близкое и связывали отдаленное, они обнаруживали себя в различных произведениях, то кристаллизуясь в их целостности, то создавая некие противоречия художественного организма, далеко не всегда разрушительные. Скажем, если говорить о творчестве Эрмлера, то ведь его работа была полна противоречий, и этим она вовсе не снижается, наоборот: противоречия и метания художника возникали от его священного беспокойства, от тех требований, которые он предъявлял к своим фильмам и к себе. Один только факт — готовность Эрмлера где-то в конце 20-х годов навсегда уйти из кино — может и должен быть осмыслен не просто биографически, но как отражение большой проблематики становления киноискусства, становления и развития его основных тенденций, перед лицом которых художник мог даже усомниться в своих творческих способностях. Мы сосредоточивали свое внимание на тщательном разборе и выверенной оценке фильмов как художественных произведений. Это было нужно, это было правильно, ибо без этого нельзя было раскрыть эстетическое богатство и многообразие нашего кино, терявшееся и снижавшееся раньше, когда на него накладывались некоторые насильственные и стереотипные схемы. Вглядеться в конкретность фильма — в этом состоял, если угодно, наш долг чести и перед Довженко, и перед Эйзенштейном, и перед Шенгелая, и перед «фэксами»... Но теперь мы должны глубже задуматься о системе, общих закономерностях развития, о сквозных его тенденциях, о прочных связях.

Не схема нам нужна, ибо если речь пойдет снова о статической схеме, у нас ничего не получится. Речь должна идти о выявлении реальных процессов, слагавшихся в единый процесс.

В чем суть принципиальных расхождений между Эйзенштейном и Вертовым? Почему Эйзенштейн разошелся с лефовцами? В чем состоит типологическое родство между сюжетами Довженко и сюжетами Шенгелая? Как объяснить тот факт, что именно в кругу «фэксов», то есть в кругу радикальных формотворцев немого кино, сформировался костяк «ленинградской школы» 30-х годов, ориентированной на максимальное приближение к современности и к формам самой жизни? (Я имею в виду не только самих постановщиков трилогии о Максиме, но и такого режиссера, как Герасимов, таких актеров, как Жаков...) Чем, в конце концов, объясняются те «сумерки богов», которые возникли к середине 30-х годов, когда чуть ли не все корифеи немого периода — и Кулешов, и Вертов, и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Шенгелая — перестали быть главной движущей силой художественного развития кинематографа? Факт очевидный, но имеем ли мы по-настоящему глубокое научное объяснение этого факта? Видимо, чтобы прийти к такому объяснению, надо заново вглядеться в весь предшествующий процесс, в его разнообразные потенции и задаться вопросом: почему время избрало и реализовало одни возможности и «пренебрегло» другими?

Недавно М. Е. Зак опубликовал статью «Экранизация сознания» — статью очень интересную, хотя, с моей точки зрения, не вполне завершенную. Из нее явствуют любопытнейшие выводы. Мы привыкли в последние годы много читать и говорить о кинематографе внутреннего монолога, имея в виду, с одной стороны, достижения советского и западноевропейского кино примерно с 1957 по 1967 год, а с другой стороны — эйзенштейновскую теорию внутреннего монолога, родившуюся в 1930 году и все это предвосхитившую. Так вот, статья Зака интересна тем, что она показывает: Эйзенштейн и на том этапе не был гениальным исключением, поскольку и другие художники советского кинематографа по-своему осознавали эту забрезжившую возможность. Пусть даже не формулируя ее с такой ясностью, они стремились и пробивались к той степени проникновения во внутренний мир человека, в динамику его психических переживаний, которая требовала как раз этих форм выражения, а именно — внутреннего монолога. Только два примера: «Обломок империи» Эрмлера и «Простой случай» Пудовкина, появление которых знаменательно по многим статьям. Вслед за М. Е. Заком я хотел бы договорить: наш кинематограф начала 30-х годов был на пороге совершенно новой образной системы. Но тут-то и начинается самое интересное. Кинематограф пошел в другую сторону. Прямая «экранизация сознания» осталась в фонде неосуществленных возможностей до поры до времени.

И тут снова возникает целый круг вопросов: с одной стороны, о вероятностном характере исторического процесса, а с другой — о его неизбежностях и о том, что история действительно «не делает ничего без особой на то необходимости». Происшедший к середине 30-х годов перелом стилистики советского кино общеизвестен, нет нужды описывать его лишний раз. Но осмыслен ли он нами в полной мере, объяснен ли он достаточно глубоко? И из чего тут надо исходить?

Точка зрения, согласно которой все объясняется появлением звука и звучащего слова, давно отвергнута как недостаточно плодотворная. Об этом очень ясно в свое время сказал Е. С. Добин. Правда, стоило бы задаться вопросом: почему звук пришел к зрителю в 1928 году, а не в 1925—26-м, когда, к примеру, была разработана и продемонстрирована в ряде стран система «Три Эргон»? По-видимому, сама потребность кинематографа в звуке «ждала своего часа»...

Другая точка зрения, другая формула: пришло время показать на экране человеческий характер. Это верно, но это неполно и недостаточно конкретно. Нет никаких сомнений в том, что кинематограф — и советский и мировой — двигался к все более подробному рассмотрению человеческого индивида и человеческой личности. Но почему это осуществилось именно в формах драматического действия, почему оказался отвергнут путь «монологического» выявления характера? Вопрос открытый...

Важную часть истины, как мне кажется, высказал Г. М. Козинцев в своей книге «Глубокий экран»: кинематограф 30-х годов преодолел разрыв между автором и массовым зрителем, добился «синхронности» чувствований между человеком на экране и человеком в зрительном зале. Это, несомненно, одно из необходимых объяснений победы нового стиля, новой поэтики.

Но, повторяю, полное понимание движущих сил и составляющих тенденций вот этого переходного этапа, видимо, еще впереди. Мы еще должны уяснить весь состав проблемы, установить и привести в порядок все связи между генеральными тенденциями развития общественного сознания тех лет и поворотами творческих устремлений мастеров кино, не минуя при этом ни «звуковой революции», ни организационных перестроек кинопроизводства.

Все это только один пример, показывающий, как важно нам, историкам советского кино, на обновленной и упроченной фактической основе заняться исследованием логики и динамики п р о ц е с с а.

Поэтому завершение и обнародование нашего четырехтомника представляется мне не концом большой работы, а скорее началом новых исследований.

Ю. А. Богомолов

Очень хорошо, что дискуссия не свелась к спорам о том, какая книга лучше: «Краткая история советского кино» или полная «История». Дело не в отдельных достоинствах или упущениях обоих исследований. Суть действительно в методологии. Одна из самых живых проблем методологического подхода к истории советского кино 20 — 30-х годов — это отношение к художественному эксперименту, художественному новаторству.

М. П. Власов верно подметил на страницах «Истории советского кино» несколько противоречивых формулировок. Они в самом деле странно звучат: с одной стороны, мастера как будто и были свободны от формализма, а с другой — находились в плену у него.

Я могу показать, откуда берутся столь алогичные формулировки. Во ВГИКе мы проходили историю советского кино по тем самым оценкам и формулировкам образца 56-го года, которые зачитал здесь Ю. Мартыненко.

История казалось беспросветной. Один спектакль или фильм был лишен смысла, другой — сути, а «фэксы» были виноваты кругом. Но когда мы переходили к изучению живой практики, то ничего не было интереснее, чем смотреть и анализировать оставленные ими образцы «формализма» и «саморекламы». А на экзаменах по истории снова приходилось говорить о тех их грехах, которые были нам сообщены в виде обязательных формул.

Ю. Мартыненко призывает историков аргументировать свои новые оценки. Но сам устойчиво держится старых, авторы которых, как правило, не затрудняли себя анализом и научной аргументацией. Надо признать, очень хлопотно переубеждать людей, которые не были когда-то убеждены самой логикой анализа.

Тем не менее этим нужно заниматься.

В 20-е годы теория кино еще не вполне самоопределилась. Она была довольно тесно связана с экспериментом. Это было время категоричных манифестов и дерзких новаций. Шел могучий взаимообратимый процесс. Люди, которые начинали с обобщений и пророчеств, очень скоро приходили к тому, чтобы на практике проверить теоретические догадки, очень часто брали на себя труд оправдать те прогнозы, которые они давали. Те же, кто начинал с экспериментов, как правило, считали своим долгом обобщить собственный практический опыт.

Собственно, французский авангард, немецкий экспрессионизм, первые ленты Кулешова — это экспериментальное кино и в своем роде кино теоретическое. Кино, осознающее свои выразительные средства и возможности. Оно заключает в себе все приметы и признаки художественного освоения реальности и в то же время усваивает ее в очень незначительной степени, что дает повод иным критикам выразить немало верных и общих мыслей о необходимости более тесной связи между искусством и жизнью. Тогда как такие связи лучше не торопить и не форсировать. Не надо форсировать испытание новой марки самолета. Пусть летчик-испытатель опробует машину на всех возможных режимах работы, во всех возможных и невозможных ситуациях и положениях, прежде чем ее запустят в серийное производство. Потому что в тех опасных и рискованных фигурах высшего пилотажа — гарантия безопасной и ритмичной работы этого самолета на воздушных гражданских трассах.

Здесь уже говорили о том, как те или другие теоретические достижения снова возвращаются в нашу практику. Почему же при анализе искусства 20-х годов мы должны снова и снова извиняться за Эйзенштейна, что он увлекался интеллектуальным монтажом, или за Кулешова, что он чрезмерно занимался монтажом.

Они занимались той самой необходимой работой, которой мы сегодня живем.

Поэтому-то интерес к 20-м годам так непреходящ. Там истоки многих и многих процессов. 20-е годы — это не только история, это еще и теория кино. Это годы, замечательные тем, что художественная практика имела прямой теоретический смысл. Скажем, «Поэтика» Буало — это художественное произведение, но для нас оно сохранило чисто теоретический смысл. То же самое — практическая работа Кулешова, «фэксов», Эйзенштейна — она имеет для нас прежде всего теоретическое значение. И поэтому подходить к этим вещам с критерием их успеха у зрителя просто нелогично.

В наших исторических работах можно видеть две тенденции — мы абсолютизируем либо критерий проката, либо критерий новаций. Из этого противоречия мы никогда не выберемся, если не договоримся достаточно определенно и точно о том, что ни прокатный успех, ни экспериментальность не являются самоцелью. И то и другое — всего лишь условия творчества. Разумеется, разные условия. Если мы договоримся об этом, то тогда не придется ссорить Эйзенштейна с Васильевыми, а Кулешова с Пырьевым.

И еще одна проблема связана с этим.

Когда мы говорим о 20—30-х годах, то часто оговариваемся, что в те годы идейная борьба принимала форму борьбы художественных направлений. Так оно и было. Но в то же время нам следует помнить о том, что часто эстетическая борьба в те годы приобретала форму идейных столкновений. Этот нюанс может дать ключ к пониманию многих конфликтных ситуаций, которыми полна история нашего кинематографа в 20—30-е годы. В частности, тогда мы лучше поймем взаимоотношения и споры Вертова и Эйзенштейна.

И, наконец, последнее. Я возвращаюсь к тому, с чего начал, — к студенческим уловкам на страницах солидного издания.

Порой замечаешь, что авторы до сих пор сдают экзамен на лояльность. Есть такая дисциплина. Несомненно устаревшая, абсолютно не соответствующая духу нашего времени. Но до сих пор наши киноклассики по политграмоте не натягивают на «три». Вот и сегодня я слышал педагогические сожаления по этому поводу.

Выясняется, что Вертов периода своего «манифеста» не придерживался четких классовых позиций. Может быть, просто понятие классовости у оппонентов Вертова было слишком узкое, а Вертов, как и всякий художник, был человеком нетерпеливым? Он торопился в мир бесклассового коммунистического общества. Эту классовую позицию художника и следовало бы проанализировать в контексте его творчества. Когда же мы считаем, что Вертов времен «манифеста»

был неграмотным в политическом отношении человеком, то это опять-таки несерьезно.

«Манифест» Вертова в 20-е годы казался слишком категоричным, в 30-е — абсурдным, несколько позже — недостойным упоминания или опубликования. Но думаю, что завтра он для многих станет конкретной и реальной программой действий.

Шутник Шоу говорил, что каждая шутка в лоне вечности оборачивается истиной. В истинности многих «манифестов» нам еще предстоит убедиться.

Действительно, по части формулировок не все гладко в этом томе. Но это и отрадно. Надо развивать не столько искусство формулировок, сколько искусство анализа, которое в какой-то период у нас было утрачено.

М. Е. Зак

Я хотел бы говорить даже не о первом томе, поскольку журнал «Искусство кино» преследовал цель повести разговор об общих методологических проблемах изучения истории советского кино. Это не может не радовать, потому что отношение к истории советского кино на практике гораздо менее глубокое, чем она этого заслуживает.

При самом поверхностном взгляде мы видим, как не только в киноведческой науке, но и в практике киноискусства все время всплывают фильмы, люди, творческие принципы, которые оказывают решительное влияние на процессы современного кинематографа. Эйзенштейновская поэтика, взрыв документализма, связанный с работами Вертова и Шуб, традиции политического фильма, агиткино или «Медведкино», роль народного творчества в образовании стилевых и живописных особенностей ряда национальных картин и т. д. Это верхний слой, видимый невооруженным взглядом. Может быть, пример случаен, но он наглядно показывает, как история кинематографа входит в современность. И не только потому, что прошлое кино по времени близко нам, что вся его история пока что занимает срок одной человеческой жизни. Даже я, который поступил во ВГИК в 1947 году, видел Эйзенштейна, Кулешов читал нам лекции, мы ездили к Пудовкину: классика советского кино, что называется, на памяти у большинства историков...

Но сейчас, как мне кажется, происходят и более скрытые процессы обращения к истокам нашего кинематографа. Почему вдруг С. Герасимов, мастер глубоко психологической актерской школы, выступает с заявлением, что картиной, которая открыла для него область «незагримированного искусства», была почти документальная «Стачка». М. Ромм говорил, что «монтаж аттракционов» стал методом построения фильма «Обыкновенный фашизм». Больше того, есть неопубликованная стенограмма его выступления в 1948 году, когда к ряду теорий 20-х годов относились подозрительно, где он говорит, что «чередование могучих зрелищных ударов» или «монтаж аттракционов» лежат в основе экранного искусства.

Когда вышел фильм «Летят журавли», все вновь заговорили о том, что в нем возрождается глубинная поэтика немого кинематографа.

Речь здесь идет не только о постоянстве традиций, но главным образом об открытии таких закономерностей революционного творчества, которые обладали огромной энергией, рассчитанной на большие временные сроки; в них — в этих открытиях — было запроектировано будущее кино; сегодня оно становится настоящим.

Я говорю это к тому, что вопрос об изучении прошлого советского кино мне не представляется только историческим. Это вопрос живой практики, сегодняшнего состояния киноискусства. Если так к нему относиться, то станет ясно, что внимания ему мы уделяем недостаточно.

Существует какая-то постепенность в разработке проблем истории советского кино; можно начать с простого каталога, в котором помещены все советские картины. Затем возникнет второй этап — идейно-тематический анализ картин.

У нас накоплено много материалов, чтобы иметь возможность перейти к следующему этапу. В этом смысле обсуждаемый первый том наследует все то, что было сделано; это звено в становлении советского киноведения, и мы хотели бы всячески подчеркнуть эту преемственность и эти связи.

Мне представляется, что на нынешнем этапе разработка истории советского кино должна вестись таким образом, чтобы реальные процессы жизни прослеживались не только на уровне тематических соответствий, но вплоть до самых глубоких художественных структур, до «мельчайшего звенышка монтажа», по выражению Эйзенштейна. Тогда мы увидим, как общественное, массовое сознание проходит через сознание художника, влияя на все — на стиль и манеру актерского искусства, на выбор тем и операторских ракурсов, на монтажные сцепления и на принципы организации пространства внутри кадра и т. д. В этом смысле никакая детализация не будет лишней.

Уже говорили на нашем совещании о «внутреннем монологе» в кино. Недавно в одной так называемой внутренней рецензии я прочитал, что мы, авторы, напрасно занимаемся проблемами «внутреннего монолога»: гораздо полезнее было бы, если бы мы посвятили свою работу исследованию революционного воздействия кинематографа. Между тем революционное воздействие кинематографа на зрителя всегда происходит в каких-то художественных, содержательных формах. Если бы не было открытия «внутреннего монолога», не было бы и фильма «Ленин в Польше».

Мы не можем ограничиваться одними заклинаниями или призывами. Этот этап прошел. Сейчас мы достаточно сильны, чтобы каждую методологическую проблему, связанную с теорией и историей кино, заземлять на конкретном искусствоведческом анализе.

Говорилось, что в нашем томе недостаточно раскрыт метод социалистического реализма. Очевидно, упрек этот, высказанный в такой общей форме, справедлив, особенно если иметь в виду масштаб этой теоретической проблемы.

Метод социалистического реализма развивался и в театре, и в кино, и в литературе, и в живописи. Это общая генеральная проблема для всей нашей искусствоведческой науки и эстетики. Но мы опять не должны ограничиваться только заголовком проблемы. Речь должна идти конкретно: как в каждом искусстве этот метод себя утверждал. И мы не можем историю кино сопрягать с историей театра или с историей литературы, где социалистический реализм складывался еще в дореволюционных произведениях.

В кино происходит уникальный случай: открытие нового мира совпадает с открытием нового языка искусства. Это редчайший случай, когда образование искусства и образование новой революционной действительности происходит как бы синхронно. Раньше никогда такого не было. Действовали какие-то социальные силы, которые воспроизводили и брали на вооружение готовые формы эстетического мышления художников и трансформировали их применительно к своим задачам. А здесь трансформировать было почти нечего. Образование искусства и революционного мышления художника шло одновременно.

Именно об этом мы пытались рассказать. Разве подобный подход — не конкретная форма изучения метода социалистического реализма в киноведении?

Задача состоит не в том, чтобы просто упоминать термин, а в том, чтобы вложить в него реальное художественное содержание. Конечно, мы полностью задачу не решили, но направление наших поисков было таково.

Когда я думаю об истории кино, у меня возникает некий контрапункт пленки и бумаги. Большинство фильмов сохранилось. Нам завидуют театроведы, которые свою историю пишут на основании огромного количества бумажного, газетного, мемориального и другого материала. В киноведении проблема «самотворчества» имеет гораздо более строгие рамки, ее жилплощадь ограничена, но тем не менее существует бумага, существуют архивы, существует литература о кинематографе, повременная критика. Для меня предметом большой гордости в томе являются сноски... Когда видишь чуть ли не на каждой странице сноски: Архив Октябрьской революции, ЦГАЛИ, архив Госфильмофонда, архивы студий, переведено на русский язык из газет, журналов национальных республик — это дает фон, дает ощущение времени.

Мы часто повторяем: «историю нельзя ни ухудшать, ни улучшать». Я хотел бы привести эту формулу, но снова не как заклинание, не как заголовок, а как руководство к действию, которое требует достаточного мужества, что ли... Ни для кого не секрет, что иногда конъюнктурные соображения влияют на те или иные концепции, и даже на отбор материала.

Честное слово, у авторов четырехтомника была не такая уж спокойная жизнь в связи с его изданием; проблема гражданского мужества нами решалась практически.

Я внимательно выслушал претензии представителей вгиковской кафедры истории кино.

Но любые претензии, самые серьезные и острые, как мне кажется, должно предъявлять на основании объективных эстетических и этических норм.

Я беру «Краткую историю советского кино», выпущенную ВГИКом; общую оценку ее я оставляю в стороне, горячо лишь надеюсь, что студенты не ограничиваются одной этой «Историей». И вижу, например, что в книге начисто исчез такой фильм, как «Клятва». Его нет даже в фильмографии; указано, что фильмография — краткая, но в ней, между тем, есть, скажем, «Аборт» Галкина...

Полагаю, что такое «абортирование» истории кино недопустимо. Кинематограф ведь затратил немало сил, чтобы преодолеть эстетику «Клятвы».

Существует какая-то преемственность поколений среди тех, кто занимается историей советского кино.

Отлично помню, как в 1947 году на первой же лекции Николай Алексеевич Лебедев сказал нам:

— Я думаю из вас сделать крупных кинематографических работников в системе Министерства просвещения для каждой республики в отдельности.

Поскольку нас было несколько больше, чем республик, это вызвало волнение и тревогу за будущее...

В деятельности Николая Алексеевича всегда было ощущение широты задач. Он воспринимает кинематограф как огромное целое, где связаны между собой фильмы, художники, зрители, где задачи, казалось, чисто творческие, упираются в социологию проката и в структуру зрелищ вообще. Он многое сделал и делает, но я был бы плохим его учеником, если бы остановился на каких-то формулах, которые он преподал нам в 1947 году.

Я не могу подписаться под мыслью, что «существенным недостатком» «Стачки» является «отсутствие в ней индивидуальных образов». Мне кажется, что это неверно. И Л. Козлову это кажется неверным. Существует движение внутри нашей науки, и, очевидно, борьба отдельных точек зрения. Среди ученых, занимающихся гражданской историей, бытуют разные мнения; никто этим не возмущается, никто не требует, чтобы истина незамедлительно была обнародована в последней инстанции.

Закономерность дискуссий и споров — естественный процесс. Единственное условие, чтобы эти споры были научными.

Взволнованное отношение к предмету исследования должно рождать уровень искусствоведческой прозы. Здесь присутствуют представители издательства, и у меня просьба к ним — не только быстрее издавать, но и не снижать критерии оценки самого текста; чтобы книги были не только правильные, но и живые, увлекательные, исполненные поэзии поисков и открытий. Об искусстве нужно писать языком искусства. Если какие-то моменты в нашей работе совпали с этими высокими требованиями, то тем больше оснований не снижать их уровень и впредь.

●

С этим положением трудно не согласиться. Действительно, как бы единодушны ни были участники обсуждения в признании плодотворности усилий авторского коллектива, создавшего эту книгу, впервые с такой полнотой отразившую историю советского кинематографа 20-х годов как кинематографа многонационального, по-новому, с привлечением новых интересных и важных фактов и материалов оценившую некоторые явления киноискусства, объективному анализу которых долго мешали застарелые догмы и схематизм, и как бы в то же время не расходились участники обсуждения в понимании ряда теоретических деклараций, фильмов, даже целых творческих биографий, все же из всего хода дискуссии с непреложностью следует вывод: проделанная работа всего лишь этап, хотя и весьма важный, со многих точек зрения знаменательный, на пути нашей киноведческой науки к достижению того уровня научного анализа, к которому ведет нас Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Для того чтобы достигнуть этого уровня, всему советскому киноведению надо прежде всего пристально задуматься над тем, почему многие работы советских критиков, как сказано в Постановлении, еще «носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью».

Именно в этой связи должна быть оценена и осмыслена та страстность, глубокая заинтересованность в достижении новых, более глубоких и действенных способов анализа этой проблемы, с которой почти все участники дискуссии говорили об освещении роли Коммунистической партии в жизни советского кинематографа, в его истории. Никто не сомневается в том, что авторы первого тома понимали важность этой проблемы и искали пути к ее по возможности более целостному решению. Но не вызывает сомнения и то, что на этом пути ими еще не все сделано, не все предложенные решения оказались достаточно продуктивными. Некоторые участники дискуссии видели решение проблемы в более подробном освещении деятельности коммунистов, которых партия направляла на работу в различные киноорганизации и учреждения тех лет. Что же, вряд ли можно что-либо возразить против пожелания осветить деятельность Лещенко, Шведчикова и других, не говоря уже о Луначарском, в новых работах по истории этого периода еще лучше, полнее. Но все-таки решение проблемы, думается, лежит не здесь. Его прежде всего надо искать в еще более целеустремленном и систематичном освещении внутренних связей, какие существовали между творческими открытиями и поисками мастеров советского кино с идеями, выдвигаемыми партией, Лениным и получавшими воплощение во всем «громадье» гигантских дел и революционных сдвигов в экономике, быту, сознании советских людей, которыми были ознаменованы 20-е годы в истории нашего народа. Несомненно, глубоко правы были те участники дискуссии, которые призывали еще внимательнее, еще пристальнее вчитываться в каждую строку партийных документов, посвященных искусству, в том числе и экранному. Без этого подлинно научная история советского кино вообще невозможна. Но надо понять и то, что партия влияла на идейное, творческое развитие художников всей системой своих идей, дерзновенных планов по переустройству жизни на коммунистических началах, теми переменами, какие вслед за принятыми партией решениями происходили в повседневном бытии миллионов.

Другими словами, раскрыть со всей наглядностью и полнотой роль партии в становлении искусства социалистического реализма, всеми своими корнями связанного с жизнью народа, с его чаяниями и устремлениями, нельзя, не показав, как жизнь, переделываемая под водительством партии в интересах широчайших народных масс, вторгалась в искусство, выдвигая перед ним все новые и новые задачи, все новые требования, носившие и идейно-политический и одновременно эстетический характер.

Разумеется, раскрывая связи действительности с изменениями чисто эстетического свойства, происходившими внутри искусства, в творческом самосознании тех или иных мастеров, нельзя впадать в схематизм и прямолинейность, всегда чреватые опасностью вульгаризации, иллюстративности. То, что такой наивной иллюстративности в обсуждаемой книге меньше, чем в некоторых других трудах по истории кино, очевидно. Но, вероятно, столь же очевидно и другое: что, оценивая некоторые сложные, противоречивые явления искусства 20-х годов, авторы тома как раз тогда теряли необходимую меру научной объективности, когда им изменяло ощущение соотнесенности этих явлений с жизнью, с действительностью, развивавшейся по пути, по которому до советских людей никому не дано было пройти.

Методологическая актуальность этих соображений, с той или иной мерой отчетливости сформулированных в выступлениях многих ораторов, целиком подтверждается и соображениями о недопустимости, научной несостоятельности того цехового, «сепарированного» подхода к анализу творческого опыта советского кино, которым страдает наша киноведческая литература и обсуждаемая книга в том числе. Об этом тоже говорили многие ораторы. Намечая новые задачи, подготовленные, в частности, и теми успехами, какие уже были достигнуты нашим советским искусствознанием, и сейчас особенно настоятельно выдвигаемые перед учеными, специализировавшимися на истории советского кино, участники дискуссии справедливо ориентировали и себя и своих коллег на такой комплексный синтетический подход к рассматриваемым в киноведении фактам и тенденциям, при котором они воспринимались бы как часть общего процесса становления художественной культуры социализма. Не изолировались бы от опыта, накапливавшегося в те же самые годы писателями, художниками, деятелями театра, а ставились бы в живую связь с исканиями, которые приводили в эти годы к важным художественным открытиям на всех участках — в поэзии, прозе, драме, театре, скульптуре, живописи, музыке.

Конечно, выдвигая такую задачу, участники совещания не забывали и о том, что общие закономерности становления искусства социалистического реализма в каждом виде искусства проявляли себя по-разному. В их призывах расширять «опытное поле», включая в орбиту внимания киноведов весь фронт поисков, проходивших одновременно через все искусства, не было, как нам кажется, ни малейшего проявления недооценки специфических условий и способов анализа, характерных именно для кино и киноведения. Наоборот, протест против пережитков «беллетристической» описательности или поверхностной «публицистичности», прозвучавший в ряде выступлений и поддержанный, что особенно важно, самой книгой, для которой как раз характерен разрыв с таким способом изложения материала, когда, по сути, становится безразличным, о каком виде искусства ведется разговор, гарантирует или, во всяком случае, может гарантировать нас от того, чтобы выход на более широкие эстетические и философские рубежи не привел киноведов к забвению теоретических проблем, выдвигаемых специфическими закономерностями, характерными именно для «седьмой музы».

Вот почему мысль о том, что историю советского кино нельзя понять во всем реальном ее богатстве, если ее рассмотрение будет и дальше вестись сепаратно, а анализ связей с другими искусствами сведется к установлению некоторых тематических совпадений или слишком уж очевидных эстетических аналогий, становится, судя и по нашей дискуссии, истиной, бесспорной для все большего числа киноведов (как, впрочем, и для искусствоведов других профилей также).

Надо только, чтобы из этой методологической посылки были сделаны все необходимые практические выводы. И прежде всего те выводы, на которые ориентирует нас Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где своевременно обращается внимание на то отрицательное влияние, какое оказывает на постановку научно-исследовательской работы наших искусствоведов всех специальностей «ведомственная разобщенность научных и творческих кадров, отсутствие координации в деятельности научных учреждений».

Не наладив такую координацию, не преодолев разобщенность, действительно существующую не только в работе научных учреждений, занимающихся разными искусствами, но и в работе институтов и секторов, разрабатывающих, по сути, одну и ту же проблематику и часто почти на одном и том же материале, мы не осуществим и тот, тоже очень актуальный методологический принцип, который в ходе дискуссии был выдвинут перед авторами новых работ по истории советского кино рядом участников дискуссии.

В самом деле, историю советского кино (театра, литературы, музыки) нельзя ни написать, ни понять, не поставив ее в тесную диалектическую связь с процессами, происходившими в тот же период в художественной истории других стран и народов. Важнейшим недостатком обсуждавшейся на совещании в редакции «Искусства кино» книги, — недостатком, к сожалению, легко объяснимым состоянием киноведческой науки, ограниченностью накопленных и хотя бы в самой предварительной форме проанализированных фактов — является сведение темы взаимоотношений советской кинематографии с кинематографией западных стран всего лишь к нескольким, чаще всего случайным примерам.

Но при таком подходе нельзя сколько-нибудь предметно представить себе ни классовую природу, ни обусловленную этой природой новизну, принципиальное своеобразие революционного кинематографа, созданного в эпоху величайших социальных преобразований в жизни нашей страны, нельзя понять ту великую роль, которую этот кинематограф сыграл также и за рубежами нашей страны.

Как видим, методологические проблемы, вокруг которых велась дискуссия, были значительны и актуальны. Но то, что эти проблемы могли быть выдвинуты в связи с выходом именно первого тома «Истории советского кино», само по себе тоже является доказательством значительности и плодотворности работы, проделанной авторским коллективом тома. Выход этого тома, думается, свидетельствует и о том, что в развитии марксистско-ленинской науки о кино был сделан еще один шаг вперед, и о том, что перед всем советским киноведением с еще большей неотложностью, чем прежде, возникли поэтому и новые вопросы и новые проблемы.

за рубежом

Чувствовать себя бойцами

Александр Медведкин

Кинематограф наших дней все больше и больше обращается к проблемам политическим. В особой мере это относится и к документальному фильму, который стал сегодня острым оружием в идеологической битве двух миров.

Зрелость и возмужание документального кинематографа, ставшего сегодня активной силой в революционном преобразовании мира, были недавно еще раз продемонстрированы на Лейпцигском кинофестивале, членом жюри которого мне довелось быть. Впечатлениями о некоторых из показанных там фильмов я хотел бы поделиться с читателями журнала «Искусство кино».

...Короткометражка известного кубинского документалиста Сантьяго Альвареса «Анджела» длится только четыре минуты. Этот взволнованный, мастерски сделанный фильм, требующий освободить из заключения замечательную американскую патриотку Анджелу Дэвис, решен в форме киноплаката: остро, броско, лаконично; он прочно входит в сердце зрителя, долго не оставляет его в покое.

Лент такого типа на международных фестивалях появляется все больше.

Фильм того же режиссера «Бегство» рассказывает об американской военной авантюре в Лаосе. Он волнует не только тем, что изображено в кадре, но и тем, как смонтированы эти кинокадры, как умно и талантливо использованы фотографии, рисунки и другой статичный материал.

С такого рода киноплакатами сейчас все чаще стали выступать и чилийские кинематографисты, которые за свою программу, представленную на Лейпцигском фестивале, получили «Золотого голубя».

Вот, скажем, картина «Рисовать с народом». На домах, на заборах молодые художники рисуют гигантские революционные плакаты, утверждающие победу прогрессивных сил Чили. Продолжительность ленты — всего восемь минут, в ней нет ничего лишнего. И сам фильм тоже работает как великолепный плакат, вселяющий уверенность в окончательную победу над реакцией.

Другой фильм — «Цена, уплаченная Чили»

(14-минутный) — образно рассказывает о величии и масштабах народных побед, уже достигнутых в этой стране.

Очень интересна и лента, которую чилийские документалисты посвятили Бразилии,— «Не время плакать».

Казалось бы, что чилийцам до другой страны, когда жизнь своей собственной находится сейчас на острейшем историческом изломе. Однако выбор темы здесь не случаен. Экран как бы предупреждает зрителя: смотрите, что бывает там, где побеждает реакция.

В Бразилии две трети населения неграмотно. Каждую минуту умирает ребенок. Зритель видит картины удручающей, безысходной нужды и зверского террора, его потрясают кадры, рассказывающие о пытках политзаключенных.

Мне кажется знамением времени, что чилийцы снимают сегодня фильм о Бразилии, кубинцы — о Чили, западногерманские кинематографисты — о Палестине и так далее. Стоит вдуматься в это масштабное свидетельство сближения многонационального отряда прогрессивных документалистов, и сразу станет ясно, какая активная сила таится в документальном фильме, какая преобразующая прогрессивная роль ему по плечу.

И по метражу и по количеству собранного материала, по умению ограничить, выкристаллизовать тему чилийцы проявили себя зрелыми мастерами кинопублицистики.

В русле атакующего, активного кинематографа выступили, как всегда, и вьетнамские кинематографисты. В Лейпциге мастера Демократической Республики Вьетнам в числе других работ показали «Девушек из Нги-Тюи», картину, отмеченную «Золотым голубем».

Интересна также картина «Наша дорога», созданная в Республике Южный Вьетнам. Битая, исцарапанная пленка (можно представить себе, в каких условиях она снималась и обрабатывалась) с огромной эмоциональной силой раскрывает значение одной из дорог, по которой каждую ночь тысячи людей доставляют фронту все необходимое для победы. Происходит это к а ж д у ю н о ч ь, ибо днем дорогу бомбят американцы. Зримо демонстрирует экран подвиг народа — малые девчушки, старики, старухи несут и несут фронту боеприпасы, снаряжение, продовольствие.

Фильмы наших вьетнамских друзей неизменно волнуют миллионы зрителей не только своим содержанием, но и высокой изобразительной культурой. Богатство зрительных образов и точно найденные детали делают эти картины понятными любой аудитории без слов и дикторского комментария.

Английская картина «С-1», о забастовке в Глазго, сделана чрезвычайно темпераментно. Очевидно, когда страсти классовых столкновений достигают предельного накала, когда идут настоящие сражения с полицией, английским документалистам изменяет традиционная британская сдержанность и иронич-ность. В фильме рассказано о том, как правительство закрывает доки в Глазго из-за их убыточности и как десятки тысяч человек остаются без работы. Содержанием картины становится ожесточенная классовая борьба, которую ведут английские рабочие. Накал борьбы захватывает зрителя, как бы превращая его в участника схватки с предпринимателями. Здесь достигается нечто вроде «эффекта присутствия» — ценнейшее качество любого и особенно политического фильма.

Запомнилось мне несколько картин о Палестине. В ливанской — «Рассеянные ветром» — показаны бедствия палестинских беженцев. Умело найден прием: на экране — детские рисунки. Ребята «графически» мечтают о том, как будут когда-нибудь жить, рассказывают о том, что сейчас происходит в их стране. Детские рисунки — в красках, в цвете — ярко, эмоционально обличают зверства и бесчеловечность израильских оккупантов в отношении палестинских беженцев. Они «работают» куда сильней, чем сработали бы любые слова диктора.

Другая картина о Палестине — «Палестина» — создана группой кинематографистов из Мюнхена, которые очень удачно выступали в Москве с фильмом «Четыре примера для агитации». В их новой работе собраны страшные документы, свидетельствующие об отсутствии самых элементарных условий жизни

для миллионов беженцев, обреченных на бедствия и бездомную жизнь израильскими агрессорами.

Фильм «Вода холодная» снят в Северном Ливане, в палаточном лагере, где живут 25 тысяч палестинских беженцев и где не хватает питьевой воды. Делегат Народного фронта освобождения Палестины Кассем Хавал — режиссер, писатель, театровед, председатель культурного комитета НФОП — говорил, представляя картину на Лейпцигском фестивале: «Замысел фильма простой: народ, который не может удовлетворить своих самых элементарнейших человеческих потребностей, не только имеет право на борьбу, он обязан бороться...» Фильм финансировался на средства, предназначенные на покупку продовольствия партизанам. Примечательно, что НФОП впервые принял участие в международном кинофестивале. Как заявил Кассем Хавал, для этого был выбран именно Лейпциг, «потому что цели фестиваля совпадают с нашими».

С интересной программой выступили в Лейпциге прогрессивные американские документалисты.

Картина «Бумаги Пентагона», представленная независимой «Американ документарифилмз» («АДФ»), рассказывает о профессоре Даниэле Эллсберге, передавшем американской прессе секретные документы. Как известно, сейчас Эллсбергу грозит 115 лет тюремного заключения по четырнадцати пунктам обвинения. На экране предстает мужественный человек, который знает, что заплатит за свой поступок карьерой, свободой, быть может, жизнью. И то, что американец, отнюдь не коммунист, решился на такой шаг, свидетельствует об огромных сдвигах в американском обществе, о росте самосознания его граждан, понимающих, в какую пропасть толкает их Пентагон.

Мы смотрели рабочую фильмокопию — режиссер доставил ее прямо к самолету, которым улетал в Лейпциг Майкл Майерсон, продюсер картины. На фестивале Майерсон заявил: «Фильм «Бумаги Пентагона» можно назвать новым, переработанным изданием нюрнбергских документов...»

«Моя страна оккупирована» — фильм о Гватемале, о том, как американская монополия «Юнайтед фрут» душит латиноамериканские страны, держит народы, населяющие эти страны, в ужасающей нищете и бесправии. Мне понравилось композиционное решение этой картины: говорят живые свидетели, пострадавшие от эксплуатации «Юнайтед фрут». Идут необычайно короткие динамичные интервью — по 20—30 секунд каждое. Эти интервью подтверждаются документально снятыми кадрами из жизни гватемальского народа.

«Восемь флагов за 99 центов» — тоже интервью разных людей о политике США во Вьетнаме. Все выступающие резко осуждают эту политику.

К той же группе фильмов я бы отнес и «Конец диалога», демонстрировавшийся и на Московском кинофестивале (вне конкурса). Картина снята кинематографистами Южно-Африканской Республики. Более сильного и тщательно аргументированного разоблачения расизма я не видел.

Вот что любопытно: и в гневном фильме, созданном в ЮАР — стране, которая являет классический пример одного огромного концлагеря для черного населения и политических противников господствующей белой верхушки, и в фильмах, снятых в США, в стране, кичащейся своим демократизмом, в титрах не указаны имена их создателей. Это значит, что художники не могли открыто поставить свою подпись под обличительным документом, опасаясь репрессий, зачастую страшась просто физического уничтожения. Значит, никакой демократии в стране, где они работают, нет и в помине. Так в неожиданном «ракурсе» обнаруживается поразительное сходство политической системы США и режима ЮАР.

Когда размышляешь над работами, созданными зрелыми мастерами, и над картинами документалистов, только-только начавших двигаться по этой трудной дороге, невольно приходишь к выводу, что трудно нащупать единый критерий для оценки созданных ими фильмов.

Вот, например, «Сирия на второй взгляд»

(Сирийская Арабская Республика). На экране множество рук по живой цепи передают сухой необожженный саманный кирпич и кладут из него стену. Картина снята довольно примитивно. В ней нет ни операторских новаций, ни неожиданных режиссерских приемов. Но как наглядно она показывает рождение коллективного трудового самосознания! Мы видим такое народное торжество, такое волнение, которое не может не передаться в зрительный зал.

Примерно такого же типа сомалийский фильм «Марш на пути к революции». После освобождения Сомали от французских колонизаторов в стране фактически осталось прежнее соотношение сил эксплуататоров и эксплуатируемых — ничто не изменилось в стране в первые годы после освобождения. Картина и начинается со слов диктора: «Девять лет мы прожили зря...» Потом произошел переворот, к власти пришли более прогрессивные силы, и началась народная стройка. Мы видим встречу президента с крестьянами, его прямое обращение к народу с призывом развивать сельскохозяйственные кооперативы, учиться самим, без помощи других налаживать свое хозяйство.

Можно представить себе, как обе эти картины, впервые показанные людям, никогда не видевшим себя на экране, волнуют этих людей, и как они, эти картины, организуют человеческие массы на решение новых, никогда прежде не стоявших перед ними задач. Вот почему они необходимы там, где они создавались, как хлеб, как вода. И оценивать такие картины, ставя их рядом, скажем, с фильмами Альвареса, мы не можем: действуют другие эстетические критерии...

●

Каждый раз, смотря программу того или иного международного кинофестиваля, я невольно вспоминал теперь уже далекие годы становления нашего документального кино.

Ведь в своем время мы явились родоначальниками политического фильма. Я вспоминаю, как простая хроника, протокольная информация в руках Дзиги Вертова приобретала свой образный строй, становясь искусством боевой партийной кинопублицистики.

Почти одновременно — может быть, чуть позже — начинали и другие. И постепенно из протокольной хроники выковывалось настоящее политическое оружие, которое вызывало желание немедленно ввести его в бой. С полной отдачей оно действовало потом на фронтах первых пятилеток.

Кинокамера в наших руках перестала быть бесстрастным фиксатором событий. Всю нашу молодую озорную силу, всю изобретательность мы направляли на то, чтобы помочь партии, народу в гигантской созидательной работе.

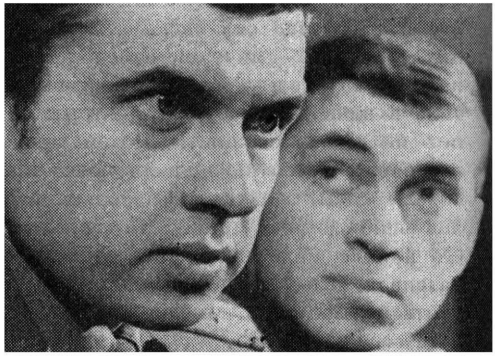
Так в 30-х годах родились кинопоезда. Создав кинопоезд, мы сразу же ориентировались на то, чтобы своими лентами активно вмешиваться в жизнь. Как политкомиссары, как настоящие агитаторы и главари, как коммунисты мы стремились оказать практическую помощь в строительстве социализма, утверждая на экране новое, прогрессивное, негодуя против отжившего. Поэтому в кинопоезде сделать фильм было только полдела — главное заключалось в том, чтобы вовремя его показать.

Может, поэтому нас посылали на самые трудные участки социалистического строительства: стране нужны были хлеб, уголь для развивающейся промышленности, металл, строительные материалы. И мы ехали туда, где выращивался хлеб, добывался уголь, выплавлялась сталь.

Нас звала пятилетка, и мы отправлялись по ее дорогам. Мы адресовали свои фильмы колхозникам, у которых в пахоту простаивали трактора, приходили на помощь металлургам — иногда даже по сложным и тонким вопросам варки качественных сталей, что особенно нужно было, когда начиналось отечественное автомобилестроение. Обращались с призывом к транспортникам, потому что транспорт был самым «узким» местом в первой пятилетке, к шахтерам Донбасса. Всюду поспевали кинематографисты со съемочной камерой — старой, французской, многопудовой камерой «Дебри» — да еще с треногой!

«Крестьяне» (СССР)

«Думают ли животные?» (СССР)



«И выросли сыновья» (СССР)

«Встреча с Горьким» (СССР)

«Девушки из Нгу-Тюи» (ДРВ)

«Песня интернациональна» (ГДР)

«Детские площадки во дворе» (Венгрия)

«Лаос — Красная земля» (Польша)

Кадр из еженедельного киножурнала газеты «Акахата» (Япония)

Мы чувствовали себя бойцами. Мы приносили пользу.

О многом скажет уже один такой факт: нашим шефом и другом — мы гордимся этим — был Серго Орджоникидзе. Это он посылал нас на труднейшие участки великой стройки. Хорошо помню, как однажды мы ушли от наркома с куском белой грубой бумаги, на которой синим карандашом крупным почерком Серго было начертано: «Выдать одну машину».

И главное, видимо, было даже не в том, какого качества оказывались наши картины, а в том, что в наших руках кинематограф стал активным оружием. Что мы всегда знали, куда это оружие нацелить и как с его помощью действовать.

У нашего документального кино есть богатый опыт активного вторжения в жизнь, опыт борьбы за мир и прогресс против сил реакции и войны. Свидетельством тому могут служить наши неоднократные победы на международных кинофестивалях, те фильмы, которые привлекали к себе сосредоточенное внимание зрителей в нашей стране. В частности, свидетельством этого являются и фильмы моих товарищей и коллег, вошедших в число победителей в этом трудном соревновании прогрессивных кинематографистов мира.

●

Успешные выступления советских документалистов с лейпцигской трибуны стали уже своеобразной традицией. Можно сказать, что и на XIV фестивале наши мастера остались этой традиции верны.

Так, по категории полнометражных лент «Золотого голубя» получил фильм «И выросли сыновья» режиссера Екатерины Вермишевой — рассказ о вооруженных силах стран Варшавского договора. Здесь камера знакомит нас с темой отцов и детей в «военном разрезе». Мы видим на экране министров обороны союзных социалистических государств, главнокомандующего Объединенными Вооруженными Силами Маршала Советского Союза И. И. Якубовского, видных военачальников из интернационального штаба Объединенных Вооруженных Сил. И тут же, рядом, в динамичном монтаже — детей, сыновей, что выросли и пришли в армию, возглавляемые своими отцами. Это и болгарин — боец мотострелковых частей Эмиль Серкеджиев, и венгерские летчики офицеры Дьюла и Янош Мессарош, и будущий офицер — сын подполковника Альфреда Кённена из ГДР, и польские десантники — «дети» полковника Э. Дыско, и горный стрелок Траян Богдан из Румынии, и танкист чех Франтишек Свóбода, и, наконец, молодые советские воины-ракетчики Виталий и Юрий Носовы.

В картине тесно переплетаются судьбы поколений, и мысль о преемственности их, вытекающая из самой природы социалистического общества, проходит красной нитью через весь фильм.

Как сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС, «вооруженные силы союзных государств находятся в высокой степени готовности и в состоянии гарантировать мирный труд братских народов». И мне кажется знаменательным, что наряду с «Сыновьями» «золото» ex aequo было присуждено фильму «Крестьяне» молодого режиссера Ивана Галина и оператора Николая Шмакова, ибо «Крестьяне» — рассказ о тех, чей мирный труд как раз и защищают их сыновья в военной форме.

В этой великолепной картине авторам удалось показать крестьянство нашей страны так уважительно, как давно его уже не показывали на документальном экране. Не безликие труженики, не «труженики села, вставшие на вахту», проходят перед нами— нет, кормильцы Родины, ведущие разговор со зрителями о своем нелегком и благородном труде с чувством высокого достоинства и потому невольно вызывающие к себе величайшее уважение, предстают перед нами на экране. В фильме показан не только нелегкий их труд, но и донесены его очарование и поэзия.

По категории 45-минутных лент «Золотого голубя» получил фильм «Час Ирландии» Виктора Лисаковича, которого до сих пор мы привыкли видеть в роли режиссера картин на «внутренние» темы. Его новая работа —

страстный протест против политики произвола, массовых арестов и репрессий, чинимых английскими оккупационными войсками и так называемыми «силами безопасности» в Ольстере. Особенно запомнился мне такой эпизод из его картины: корреспондент радио и телевидения в Англии В. Дунаев берет интервью у майора, командующего одним из отрядов карателей...

«Коммунар XX века» — телевизионный фильм Евгения Андриканиса — был награжден «Серебряным голубем». Это картина о старейшем деятеле французского рабочего движения Жаке Дюкло. Ветеран Коммунистической партии Франции мягко, любовно обрисован авторами картины как общественный деятель, беззаветно преданный интересам трудящихся, как человек глубокой убежденности, обширнейшей эрудиции, разносторонней культуры...

●

И все же, все снова и снова вдумываясь в итоги фестиваля, я с тревогой спрашиваю себя: почему некоторые фильмы, представленные Советским Союзом и рядом социалистических стран на международные киноконкурсы, показывают жизнь не во всем ее богатстве, рисуют ее упрощенно, как бы обходя сложности и противоречия?

Отчего это происходит? Думаю, прежде всего от того, что задачи, которые нам приходится решать в ходе работы над фильмами на «внутренние» темы, ныне неизмеримо усложнились. Человек сегодняшнего дня, его деятельность настолько многогранны и многоплановы и при этом так часто не имеют зрительного эквивалента, лежащего, что называется, на поверхности, что кинодокументалисту приходится туго.

Но ведь кинематограф — искусство, и художник — если он художник — обязан искать этот «кинематографический эквивалент», не так ли?

В Лейпциге я видел две картины, авторы которых, мне кажется, еще не нащупали правильного пути в показе действительности.

Венгерская картина «Тростниковые маты и нефть» рассказывает о том, как в каком-то глухом районе, где население издавна занималось только плетением камышовых матов, сумок и других изделий, вдруг открыли нефть. Это обстоятельство резко изменило лицо района и жизнь его населения.

Казалось бы, материал интересен для построения эмоциональной, оснащенной любопытными деталями картины. Только не сложилась у наших венгерских друзей картина... Экран заполнен весьма стереотипно снятыми деталями индустриального производства — есть тут и бурение, и суровые люди в касках и брезентовых робах, есть и бытовые сценки из жизни рядом живущих крестьян, у которых до сегодняшнего дня сохранились древние ремесла. Но все эти линии не слились в органическом единстве, остались разделенными, как масло и вода.

Фильм безлюден. То есть людей на экране много, а образов, которые запомнились бы, не возникло. Может быть, надо было снять не десять стариков и старух, которые сетуют на то, что приход нефтяников нарушает привычный уклад их жизни, а выбрать одного-двух. И вглядеться бы попристальней в них, поглубже разобраться в их существе. И походить бы около них не неделю-другую, как, очевидно, сделали авторы фильма, а, возможно, полгода-год. Тогда, может быть, нашлись бы и точки соприкосновения с индустриальной темой фильма и сами персонажи поднялись бы до значения о б р а з а. Но, по-моему, в этом направлении не было сделано даже попытки.

То же самое можно сказать и о румынском фильме «Крыша» режиссера Жана Петровича. Сюжет его несложен: вместо того чтобы уехать в очередной отпуск отдыхать, бригада рабочих решила отправиться в деревню и построить дом — кажется, разрушенный землетрясением — одному из своих товарищей. Приехали, построили, выпили за здоровье хозяина. Кончилось все прекрасно. Но опять-таки и этой ленте не хватает более пристального взгляда на людей, недостает существенных деталей быта, проявлений национального характера... Дело ведь совсем не в том, чтобы показать людей «вкалывающих», обтесываю-

щих стропила для новой крыши,— за делом ведь стоят какие-то новые отношения товарищества и взаимопомощи, о чем и надо было бы рассказать через образы двух-трех героев авторами фильма.

Думаю, совсем в ином плане сделана картина поляков «Поляна на склоне» — рассказ об очень оригинальном районе, где на необычно крутых склонах с успехом ведется сельскохозяйственное производство. Там и сено убирают по-особому и косят по-особому. Там даже транспорт и дороги — все необычно. И зрителя подкупает очень пристальное, заинтересованное внимание к жизни, к людям, их быту, которое проявлено кинематографистами, потому что в итоге на экране раскрывается кусочек народной жизни, увиденной и понятой во всем ее своеобразии и во всех существенных деталях.

В качестве еще одного примера можно привести картину «Возникновение хора», показанную в Лейпциге чехами. В ней поражает творческая одержимость и изобретательность создателей хора и его участников. Запоминается обаятельная атмосфера какой-то очень хорошо устроенной, защищенной, материально обеспеченной жизни социалистического города, коллектива. В картине о певцах вдруг появляется почти зримый второй план: эти люди — ты это не только понимаешь умом, а и сердцем! — живут в хорошем государстве, где они не только сыты, одеты, обуты, а где у них еще и интересная жизнь.

●

Вообще, когда мы смотрим отдельные, интересно сделанные фильмы, то видим, что успеху каждый раз обязательно сопутствует очень большая страстность автора. Там, где она есть, там картина на самую нужную и трудную тему получается. Там же, где такой взволнованности нет, где нет даже попыток сделать фильм эмоциональным, там ничего хорошего получиться не может.

Вот почему, раздумывая о прошлом и настоящем документального кинематографа, я невольно спрашиваю себя: а не слишком ли созерцательны мы стали порой в своих фильмах? Не слишком ли робко выходим на международный экран с глобальными темами современности? Все ли нами сделано, чтобы не десятки, а сотни наших фильмов стояли на уровне тех грандиозных задач, которые выдвинул XXIV съезд партии перед нашим народом, нашим искусством?

Эти мысли пришли ко мне во время Лейпцигского фестиваля. Их породило то, что я увидел на его просмотрах, и то... что хотел бы увидеть.

«Развернутое кино» — интеллектуальный блеф

М. Шатерникова

В недавно вышедшей книге Р. Соболева «Кино и молодежь» есть глава, посвященная американскому киноавангардизму или так называемому «подпольному кино». Заключая описание основных течений внутри «авангарда», автор, ссылаясь на американского исследователя Ш. Ренана, добавляет: «Помимо трех главных направлений Ренан указал еще на развернутое (или продолженное) кино, признав, что «его окончательные признаки еще неясны». После выхода книги Ренана в свет прошло пять лет, а дело с «развернутым кино» по-прежнему неясно»*.

Сегодня положение дел уже изменилось. То же нью-йоркское издательство «Даттон», что выпустило книги Ренана и Баткока о «киноподполье» США, предложило читателю объемистый — почти в 500 страниц — труд под названием «Развернутое кино»**. Издан он солидно и внушительно — твердый переплет, много иллюстраций, на цветастой суперобложке фотография автора — защитника и провозвестника нового направления

* Р. Соболев. Кино и молодежь. М., «Искусство», 1971, стр. 288.

** G. Youngblood. Expanded Cinema. New York, 1970.

Джина Янгблада, двадцативосьмилетнего преподавателя Калифорнийского института искусств, в прошлом журналиста и кинокритика. Первое впечатление от книги, на которую явно не пожалели средств, странным образом не вяжется с представлением о «подпольном кино», для которого финансовая проблема всегда была болезненно острой. С бунтарским духом «подполья» плохо уживается и ощущение академической основательности, которой веет от этого увесистого тома.

Если бегло перелистать книгу, первое впечатление может укрепиться. Кажется, что «подполье» перешло с позиций разрушительного всеобщего отрицания на почву серьезной научности. Мелькают названия глав: «Кибернетическое кино и компьютерные фильмы», «Космическое кино», «Телевидение как способ творчества», «Голографическое кино: новый мир», «Эстетика машинного языка». Перечисляются научные лаборатории и исследовательские центры, которые посетил автор. Описываются новые способы получения изображений: телевизионные, с подробным изложением устройства телевизора; рисунки, создаваемые электронно-вычислительными машинами; голограммы и их фиксация на кинопленке; узоры, возникающие при пропускании тока через жидкие кристаллы. Книга изобилует сверхсовременной терминологией.

Итак, по-видимому, «развернутое кино» сосредоточило свои интересы в той области, где современная техника смыкается с кинематографом, обогащая его выразительные средства.

Наиболее яркие примеры такого обогащения хорошо известны. Три года назад зрители и жюри VI Московского международного кинофестиваля отдали должное изобретательнейшей технике, примененной в фильме С. Кубрика «2001: космическая одиссея». Д. Янгблад посвящает отдельную главу описанию «секретов» специальной электронной аппаратуры, при помощи которой в фильме добились поразительного зрелищного эффекта: пролета космического корабля сквозь «звездный коридор».

Однако тщетно будет читатель листать остальные сотни страниц книги в поисках знакомых имен и названий. «Космическая одиссея» оказывается единственной точкой соприкосновения «развернутого кино» с мировым киноискусством. Весь остальной «большой кинематограф» отлучен от «развернутого кино» и не входит в поле его зрения. Больше того, «развернутое кино» резко обрывает все возможные связи с кинематографической традицией и противопоставляет себя ей. Эра кино окончена, объявляет автор книги, язык кино безнадежно устарел как не отвечающий требованиям времени! Ему на смену пришло «развернутое кино» — «первый и единственно верный кинематографический язык», который «обещает установить господство над всяким созданием образов так же, как общая теория относительности господствует сегодня во всей физике».

Но в чем же состоят требования времени и как соотносится с ними «развернутое кино»? Именно этой проблеме — отношению искусства к действительности — и посвящена книга Янгблада. Чем дальше читаешь ее, тем более убеждаешься, что, несмотря на свое «научно-популярное» обличье, это прежде всего философское эссе, где на первом плане стоят вопросы отнюдь не техники, но мировоззрения.

«Развернутое кино» объявляет, что говорит от имени молодежи — той молодежи, которая «подвергает сомнению все — власть, собственность, правосудие, любовь, секс, свободу, политику, саму традицию». Оно призывает отказаться от понимания искусства кино как «коммерческого развлечения», которое отучает зрителя думать, манипулирует им, словно куклой. На первый взгляд «развернутое кино» тем самым пытается возродить тенденцию острого социального протеста, существовавшую внутри американского киноавангарда, вернуть молодое американское кино к борьбе против «Большой Лжи в жизни и в искусстве» — к цели, заявленной в манифесте Нового американского кино в 1960 году.

Но обнаруживается, что Д. Янгблад вовсе не связывает настроений скептицизма, недовольства, протеста молодежи с общественными

недугами, духовный кризис — с кризисом социально-экономическим и политическим. Как это ни поразительно, но в книге, изданной в США в 1970 году и адресованной «сомневающейся» молодежи, даже не упомянуты такие «приметы времени», как война во Вьетнаме, студенческое движение, обострение расовой проблемы и проблемы городов — всего этого словно не существует. Впрочем, Д. Янгблад обнаруживает острое недовольство буржуазным обществом по одному генеральному вопросу. Дело в том, что оно «совершает три преступления» против человечества: разрешает сексуальное общение а) только взрослым, несправедливо исключая из его сферы детей, б) только людям противоположного пола и в) только при помощи органов, которые даровала человеку природа для этой цели. Все это и вызывает негодование автора против «консервативной старой морали», рождая призыв к «немедленной борьбе»!!

Можно было бы и не останавливаться на этом малоаппетитном вопросе, если бы не одно обстоятельство: провозглашая «сексуальную революцию» первостепенной проблемой современности, Д. Янгблад откровенно призывает молодежь целиком посвятить себя исключительно ей, отодвинув в сторону такую «малозначащую» сферу деятельности, как борьба за социальное переустройство жизни. «Обширная политическая и социальная революция, которая ныне необратима в своих ускоряющихся ускорениях на всей планете,— это просто п о б о ч н ы й э ф ф е к т (разрядка моя.— *М. Ш.*) более глубокой революции в человеческом самосознании, порождающей новое осмысление сексуальности... Революция, которая стремится к перестройке общественных установлений — утопия о материальном изобилии и экономической свободе,— в т о р о с т е п е н н а (разрядка моя.— *М. Ш.*) по отношению к этой иной революции, требующей полного высвобождения психических импульсов».

Тема «сексуальной свободы» действительно занимает значительное место в фильмах «развернутого кино», зачастую оборачиваясь уже «традиционной» для киноподполья элементарной порнографией. Нетрудно усмотреть здесь и внутреннюю связь американского «авангарда» с сюрреализмом французского «авангарда» 20-х годов, перепевы которого с завидным постоянством вот уже два десятилетия повторяет «киноподполье» США. Сюрреализм тоже воспевал «безумие страсти», высвобождение сексуальной энергии человека из-под моральных «табу» и возлагал надежды на то, что взрывная сила вырвавшегося на волю инстинкта изменит лицо мира. Но в сюрреализме полувековой давности был заложен и яростный протест против общественной несправедливости, в его путаных манифестах можно было прочесть и такое: «Среди нас нет ни одного, кто не желал бы перехода власти из рук буржуазии в руки пролетариата»*. Недаром было время, когда журнал этого направления именовал себя «Сюрреализм на службе революции».

«Развернутое кино» порывает в этом отношении даже с собственной авангардистской традицией. В жестокости и странности «ошеломляющих образов» сюрреализма иногда находили выражение антибуржуазные бунтарские настроения их авторов (недаром «Золотой век» Буньюэля был запрещен в 1930 году цензурой по политическим соображениям, под нажимом профашистских организаций). Жестокость и «грубость» тех фильмов американского «подполья», авторы которых становились лицом к лицу с американской действительностью, была формой выражения гнева против бездуховности буржуазной жизни («Гневное око» Майерса, Мэдоу и Стрика), расизма («Холодный мир» Ш. Кларк), чудовищных порядков в американской армии («Бриг» братьев Мекас). Но все это остается как бы в стороне от «развернутого кино», Д. Янгблад не вспоминает об этих фильмах и тенденциях ни одним словом...

Зато своим прямым предшественником и зачинателем «развернутое кино» называет ведущего «поэта киноподполья», небезызвестного С. Брекхиджа. Его фильм «Собака Звезда Человек» (снимался два года, монтировался четыре, идет 78 минут) объявляется «выше»,

* Цит. по: M. N a d e a u. Histoire du surréalisme, Paris, 1958, p. 247.

чем шедевр кинореализма, один из лучших фильмов всех времен (по референдуму мировой кинокритики 1958 года) — «Великая иллюзия» Ренуара. «Собака Звезда Человек», по описанию самого Янгблада, состоит из следующих изображений: рождение ребенка (Брекхидж во время родов своей жены подробно запечатлел весь процесс на пленку); человек и собака медленно подымаются в гору; луна; солнце; пара в любовном объятии; увеличенные кровяные тельца; бьющееся сердце; лес; облака; человеческие лица. Все это неторопливо выступает из колеблющегося прозрачного тумана, одно изображение накладывается двойной экспозицией на другое и уступает место следующему. Именно творчество Брекхиджа и снабдило «развернутое кино» его основным методом — тем, что Янгблад называет синэстетизмом, то есть «возбуждением ощущений без участия сознания». «Мы перестаем мысленно приклеивать ярлыки к кадрам и вместо этого сосредоточиваемся на синэстетическо-кинэстетическом потоке цвета, формы и движения... Это и составляет творческое использование языка самого по себе, вне и помимо какого бы то ни было «содержания, передаваемого этим языком». Что же и это далеко не новый принцип европейского авангарда: ведь еще в 1918 году немецкие дадаисты писали: «Жизнь предстает одновременной путаницей шумов, красок и духовных ритмов, которая неизмененной берется в дадаистское искусство»*. Как видим, «развернутое кино» сегодня только снова извлекает на свет божий эти старые лохмотья мыслей, чтобы использовать их в борьбе с реалистическим киноискусством.

Но чем же все-таки, по мнению Янгблада, порождены настроения скептицизма и недовольства американской молодежи, откуда ощущаемая ею потребность в разрыве с буржуазной традицией? Для объяснения Янгблад создает собственную концепцию человеческой истории.

Все развитие человечества, оказывается, делится на три периода. Хронологические границы их не указаны. Первый — аграрная эра, когда человек был абсолютно пассивной жертвой природного окружения. Ее сменила индустриальная эра — человек начинает контролировать свое окружение. Сегодня мы живем в палеокибернетическом веке, в начале кибернетической эры. Контактов с природой уже не существует. Человек взаимодействует лишь с искусственным, самим им созданным окружением с «неоднородной, нелинейной, несвязанной электронной атмосферой», пронизанной «многомерной симульсенсорной сетью источников информации». В этом мире уже недействительно понятие революционных изменений (вот, где главное «открытие» Янгблада!), человек живет теперь по законам некоей «радикальной эволюции». «Революция,— пишет Янгблад,— всего лишь заменяет один status quo другим. Радикальная эволюция никогда не бывает статична — это вечное состояние поляризации». Технология ведет наступление на человека. Человеческий разум уже почти заменен машинным. Творческие функции тоже берут на себя компьютеры. Человек уступает место «киборгу» — искусственному существу. Исчезает понятие морали, так как биохимия скоро откроет механизм возникновения жизни и передачи наследственной информации, а отсюда уже недалеко до искусственного воспроизведения жизни. Благодаря развитию средств связи слабеют привязанности человека к месту, а следовательно, и семейные узы. Понятие прогресса безнадежно мертво.

Возникает жуткая, фантастическая картина, в которой явственно звучат отголоски самых мрачных пророчеств буржуазной футурологии. Янгблад верно констатирует, что подобное истолкование истории вызывает в умах состояние подавленности и страха: «Ускоряющиеся трансформации радикальной эволюции часто порождают иллюзии неотвратимо надвигающейся катастрофы. Отсюда навязчивое ощущение паранойи, которое затуманивает новое сознание по мере нашего движения к будущему».

Запугивая читателя кошмарными видениями «палеокибернетической эры», автор книги

*) Берлинский манифест дада. Цит. по: H. Richter. Dada. London, 1965, p. 106.

обнаруживает свое понимание науки и техники как дегуманизированных, отчужденных от общества сил, якобы независимых ни от социального строя, ни от целей и задач человечества — этакого джина, выпущенного из бутылки и повелевающего одичавшим человеком. Наиболее ярко, по мнению Янгблада, эту эру символизирует «образ волосатого, одетого в оленью кожу, босого атомного физика, мозг которого набит мескалином * и логарифмами и который разрабатывает эвристику машинных голограмм или интерферометрию криптонных лазеров». Зачем это диковинное существо занимается подобными изысканиями и как логарифмы сосуществуют у него в мозгу с сильнейшим галлюциногеном мескалином — не понятно. Но задавать такие вопросы бессмысленно — логике и реальному взгляду на вещи нет места в этом мире, созданном болезненным воображением автора книги.

Сам Янгблад подтверждает такую точку зрения на свое видение мира. «Из-за неизбежного симбиоза человечества с освобождающими дух галлюциногенами, с одной стороны,— пишет он,— и его органического партнерства с машинами, с другой — все большее число обитателей этой планеты фактически живет в ином мире(!). Идеи, которые будут обсуждаться в этой книге, принадлежат этому иному миру».

Янгблад не жалеет сил, чтобы убедить читателя, что реальной действительности простонапросто не существует — а посему искусство имеет полное право и даже обязано не иметь с ней ничего общего. Совершенно бездоказательно ссылаясь на современную науку, он пытается уверить свою аудиторию, будто бы научные открытия непрерывно укрепляют позиции субъективного и объективного идеализма: анатомия, физиология и антропология якобы подтверждают мысль Платона о том, что реальный мир есть лишь отблеск наших идей. «Мы увидели, что на самом деле мы ничего не видим, что «реальность» более внутри нас, чем снаружи».

А вот возвращение на довольно примитивном уровне к гегелевскому «мировому духу»: «Ученые обнаружили, что огромный вездесущий интеллект пронизывает каждый атом вселенной, управляя структурой и поведением всех физических явлений». Главной функцией науки при таком понимании мироздания объявляется... богоискательство: «Теперь признано, что наука подошла ближе к тому, чем может быть бог, нежели церковь за всю свою мучительную историю».

А раз объективный мир объявляется «отмененным», раз сама наука питается галлюциногенами и занимается поисками «априорного», «метафизического» и «совершенно непредсказуемого» высшего разума («Мистицизм надвигается на нас: он приходит одновременно от науки и псилоцибина»,— в экстазе восклицает Янгблад), то как может идти речь об отражении действительности, о познавательном характере искусства! Ему остается отражать лишь внутреннее состояние духа, а для познания «истин» иного мира прибегать к переходу в «высшие состояния», приняв дозу ЛСД.

В этом и состоит эстетическая программа «развернутого кино». Потому оно и «развернутое» (или «продолженное», «расширенное», «распространенное»), что «выходит за границы реальности» и претендует на создание «новой действительности, действительности третьего мира». Ту сверхреальность, которую сюрреализм творил методом «ошеломляющих образов», сочетаний несочетаемого при помощи бессознательного автоматизма, сна, бреда, безумия, «развернутое кино» творит «синэстетическим методом», набором бессвязных изображений при помощи современной техники и галлюциногенов. Цели «авангардизма» остались теми же, что и полвека назад,— бегство от жизни, «интеллектуальное дезертирство» (по выражению Станислава Лема). Изменились только способы — так сказать, транспортные средства.

Ну, а что же возникает на экране в результате трудов деятелей «развернутого кино», происходящих зачастую под влиянием оче-

* Мескалин и упоминаемые ниже псилоцибин и ЛСД вещества, создающие временные растройства психики. Бредовые видения, возникающие у человека после их приема, описаны в книге В. Леви «Охота за мыслью» («Молодая гвардия», 1971).

редной порции мескалина?

Вот описание фильма Уилла Хиндла «Китайское огненное сверло». Все действие происходит в мозгу героя, которого изображает сам автор. Стоя на полу в своей «сюрреалистической» комнате, он раскладывает по ящикам тысячи фотографий баллистических ракет. За кадром звучит странный бессвязный монолог, который произносит голос с иностранным акцентом. В него врываются вой ветра, удары грома, «неземная» музыка и звон колокольчиков. Экран то и дело вспыхивает белым светом. Многократной экспозицией возникают изображения обнаженных любовников, купающегося мальчика, увеличенного зрачка, женщины со свечами. Затем следует, по мнению Янгблада, «одна из величайших сцен в истории кино»: «Лежа в тоске на полу, Хиндл протягивает руку к мерцающей пустоте за дверью. Внезапно отражение его руки появляется на обратной стороне зеркала. Когда он убирает руку, мы видим смутную, похожую на призрак фигуру обнаженной женщины с искрящейся кожей. Замедленно вплывает силуэт нагого мужчины, и обе фигуры сливаются в невесомых изящных балетных движениях, в блаженном видении. В конце фильма преследуемый человек вновь стал ребенком. Он плещется в ванне на стоп-кадрах, которые слабеют и исчезают»..

Некий Джон Стегура и семья инженеров Уитни делают свои фильмы на материале геометрических форм и линий, которые «рисуют» компьютеры на катодно-лучевой трубке. Это возрождение абстрактного кинематографа при помощи электронно-вычислительных машин Янгблад провозглашает «важной работой по развитию нового языка через рожденную машиной неизобразительную графику в движении».

«Космическое кино» оказывается представленным творениями наркомана с пятнадцатилетним стажем Джордана Белсона, исповедующего буддизм. Его пятиминутный фильм «Аллюры», на создание которого ушло полтора года,— это, по словам самого автора, «комбинация молекулярных структур и астрономических событий, смешанных с подсознательными и субъективными явлениями,— причем все происходит одновременно».

«Электронная синэстетика» на телевидении, естественно, развивается в том же плане, что и в кино. Ее интересуют способы распадения, дублирования, искажения изображений при полном безразличии к изображаемому. Попытки же «очеловечить» технологию представлены, например, произведением «Телевизионный бюстгальтер для живой скульптуры» — обнаженная женщина, всю одежду которой составляют два миниатюрных телевизора вместо лифчика, играет на виолончели; изображения на экранах телевизоров меняются вслед за музыкой...

Читать эти бесконечные описания невыносимо скучно. Интересны, пожалуй, лишь упоминания о том, что, например, «космический кинематографист» Белсон получает поддержку от фондов Гугенхейма и Форда, а опыты по «творческому использованию телевидения» в Сан-Франциско ведутся на средства фонда Рокфеллера. Симптоматичность, неслучайность такой ориентации этих фондов в социальном, идеологическом отношении более чем очевидна...

Смотреть фильмы «развернутого кино», очевидно, тоже скучно. Недаром Янгблад негодует, что даже истинные «дети палеокибернетического века» — юноша с заплетенными в косы волосами, который бросил колледж, лишен избирательного права, курит марихуану и любит Боба Дилана, и его подружка, что даже они не смотрят «развернутое кино», а стоят в очереди, чтобы посмотреть «Выпускника», «Бонни и Клайда» и «Беспечного ездока» — картины, затрагивающие некоторые из действительных проблем нынешней американской молодежи. Видимо, скомпрометировать эти фильмы, отражающие некоторые существенные аспекты современности, в глазах молодого зрителя, противопоставляя им практику «развернутого кино», невозможно. И Янгблад обращается к научной теории.

Киноискусство в его традиционном понимании, утверждает Янгблад,— то искусство, которое «действует внутри параметров человеческого существования», то есть отражает

реальность в свете определенных идей,— не несет никакой новой информации. Все идеи, проблемы, мечты человечества уже давно известны, так как «вшитаны коллективным сознанием». Сюжет любой драмы заставляет зрителя двигаться от начала к концу по заранее определенным путям. Ничего неизвестного здесь якобы не приходится ожидать. Наибольшую же информацию несут наименее вероятные сообщения. Поэтому-то подлинным источником информации и объявляется «развернутое кино», авторы которого создают новый язык, новые символы, никак не связанные ни с объективным миром, ни с коллективным сознанием, и соединяют их в невероятных сочетаниях.

Длинные рассуждения Янгблада с изобилием специальных терминов служат примером того, против чего предостерегал еще его соотечественник К. Шеннон, автор формулы «степени неопределенности», по которой измеряется количество информации. «Поиск путей применения теории информации в других областях,— писал он,— не сводится к тривиальному переносу терминов из одной области в другую»*. Дело в том, что статистическая теория информации, на которую ссылается Янгблад, занимается исключительно количественным аспектом информации, отвлекаясь от требований ее осмысленности и возможности ее использования человеком. Информация же имеет и качественные стороны: содержательную и ценностную. Содержательность информации связана с тем, изменяет ли она запас знаний приемника (в случае с кино — зрителя). Понятие же ценности информации учитывает прежде всего ее цели**.

Но какие знания способно сообщить «развернутое кино», убегающее от жизни в мир галлюцинаций! «Такие переживания,— замечает С. Лем в своей «Сумме технологии»,— вопреки метафизическим тезисам не составляют актов познания, поскольку познание означает рост информации о мире, а этого роста здесь нет... Результат мистических состояний информационно нулевой; это видно из того, что их «сущность» непередаваема и никак не может обогатить наши знания о мире» *.

По поводу претензии «развернутого кино» на создание «нового языка» из символов, отражающих нечто за пределами реальности, и их произвольных комбинаций как основы искусства в том же исследовании Лема говорится: «Язык — это система символов, делающих возможным общение, так как эти символы поставлены в соответствие явлениям внешнего (гроза, собака) или внутреннего (печально, приятно) мира. Если бы не было действительных бурь и грусти, не было бы этих слов... Неимоверно научным, то бишь «кибернетическим», считается чисто формальный подход к «информационной оригинальности» — смысл уравнивается в правах с бессмыслицей»**.

●

Любимые галлюциногены Джина Янгблада — мескалин и псилоцибин — называются психотомиметиками. Они похожи по составу на химические вещества, необходимые для нормальной работы мозга и, используя это сходство, подделываются, «мимикрируют» под них, а проникнув в клетки мозговой ткани, вытесняют и замещают эти вещества. Человек перестает управлять собой, верно воспринимать мир, в его поведении возникают странности, а в мозгу бредовые видения. Организм начинает жить ложной жизнью.

«Развернутое кино» мимикрирует под искусство. Снимаются на пленку фильмы, произносятся слова «художник», «творчество», «эстетика», «поэзия». Подобно галлюциногенам, оно стремится заменить в общественном сознании человечества подлинные ценности культуры. Но реальность с ее борениями, противоречиями, развитием остается реальностью, живыми соками которой питается настоящее искусство, «развернутое кино»,

---

* К. Шеннон. Работы по теории информации и кибернетике. М., «Иностранная литература», 1963, стр. 668.

** Подробнее об этом см.: А. Урсул. Природа информации. М., Политиздат, 1968.

* С. Лем. Сумма технологии. М., «Мир», 1968, стр. 157.

** Там же, стр. 247, 219.

спасающееся бегством от жизни, никакими словесными заклинаниями не изменит своей сущности... мертвого суррогата, не скроет того факта, что оно — всего лишь еще один симптом тяжелейшего кризиса, который переживает в нашу эпоху буржуазное сознание, его полной неспособности познать и объективно отразить реальность.

Навстречу правде

Н. Анастасьев

«П о г о н я» («The Chase»). Автор сценария Лилиан Хеллман (по роману Хортона Фута). Режиссер Артур Пенн. Оператор Джозеф Лашелл. Художники Ричард Дэй и Роберт Лутхард. Производство «Хорайзн — Лоун Стар» (США).

Фильм американского режиссера Артура Пенна «Погоня» заинтересовал меня не просто сам по себе. Он представляет определенную традицию. сложившуюся в последние годы в культурной жизни США и намечает пути ее дальнейшего движения. Об этом и хочется поговорить.

Надеюсь, что извинительна сама отрывочность моих заметок — это именно заметки, а не рецензия на фильм.

Переводу фрагмента из поэмы Аллана Гинзберга «Джессорская дорога» — поэмы, жестоко и точно воспроизводящей недавнюю атмосферу смерти и бедствий в Восточном Пакистане, — Андрей Вознесенский предпослал короткую заметку, заканчивающуюся словами: «Поэзия переходит к голой сути».

Не только поэзия.

Проза становится публицистикой. И в том смысле, что публицистический элемент начинает все явственнее проявлять себя в структуре тех произведений, что объемлются определением «fiction». «Супружеские пары» Джона Апдайка эстетически, художественным приемом куда теснее связаны с духовным климатом Америки (точнее, с определенным ее социальным слоем), чем «Кентавр» с его сложной символикой — произведение того же автора; а в «Обыкновенном убийстве» и вовсе уж не распознаешь Трумэна Капоте, автора «Лесной арфы», романтика, лирика, явно ориентирующегося на традиции южной школы американского романа с его пышным риторическим стилем, элегической дымкой повествования.

Да, и в таком смысле тоже, но еще более — в прямом, буквальном. Статьи и книги очерков Н. Мейлера, Дж. Болдуина, Лероя Джонса, Э. Кливера (сборник его эссе «Душа на льду» имел в США успех необыкновенный), С. Крима заметно выдвигаются в авангард современной прозы.

На театральной сцене абстрактно-философские конструкции «абсурда», популярные еще столь недавно, вытесняются «хэппенингом», «театром факта», «подпольным театром», дающим свои представления «вне-вне-Бродвея», — театром, предпринимающим попытку публицистически откровенного разговора с публикой, попытку рассчитаться с театральным иллюзионизмом, перенести действие в зрительный зал (собственно, и понятие зала в рамках этого театра вполне условно).

Далее, поэзия протеста, в которой слово написанное становится словом звучащим, рассчитанным на непосредственное слуховое восприятие.

И, наконец, кинематограф, который, по свидетельству наблюдателя, «фокусирует внимание не на каком-то студийном ландшафте, а на площади Таймс-сквер, на Куинс-бульвар, на подвалах, кегльбанах и дворах средней Америки...»*.

Эта общая тенденция современного искусства явно, на мой взгляд, — хотя и очень по-своему — проявила себя в «Погоне».

Хотел бы быть правильно понятым. Я вовсе не утверждаю, что публицистическое искусство (назовем его так только для удобства, менее всего претендуя на точность обозначения) занимает все или хотя бы подавляющую часть поля американской культуры.

Я не собираюсь уверять читателя и в том, что этому искусству — в той форме, в которой оно ныне, в основном, подчеркиваю: в основ-

*) Цит. по ст.: Б. Г а л а н о в. Герои и антигерои. — «Иностранная литература», 1971, № 12.

«Погоня». Руби — Энджи Дикинсон, шериф Колдер — Марлон Брандо

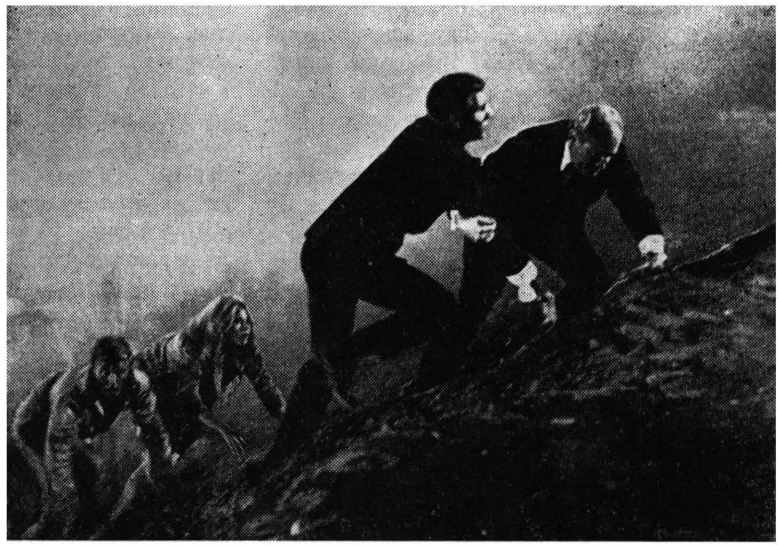
ном, существует,— суждены особенно богатые перспективы. Наоборот, с моей точки зрения, оно недолговечно, ибо откровенно рассчитано на мгновенный, неожиданно резкий, шокирующий удар, оно полагается на немедленную реакцию — читателя ли, зрителя — и открыто отказывается от временной протяженности воздействия.

Я, наконец, не собираюсь уравнивать в правах вещи, попадающие хотя и в один культурный поток, но подчас находящиеся по отношению друг к другу в явном противоречии. Дело тут даже не в разнотонности, если так можно выразиться, публицистического творчества. У иных художников само слово — сгусток гнева, речь — задыхающаяся ярость, у других — манера нарочито спокойная, замедленная, хронометрическая, рассчитанная на то, чтобы поразить не словом, но описываемым или показываемым событием («Майами и осада Чикаго» Н. Мейлера, «Обыкновенное убийство» Т. Капоте). Гораздо серьезнее расхождения идеологические. Так, песенное творчество Боба Дилана, Пита Сигера, Джоан Баэз своей социальной определенностью явно преодолевает апокалиптическую атмосферу (пронизанную к тому же идеями черного расизма) человеческой и общественной деградации, которая царит в драматургии Лероя Джонса или публицистике Кливера.

Все это, конечно, надо держать в памяти. Но не менее важно подчеркнуть еще две вещи. Во-первых, что ныне искусство Америки, выбитое из колеи размеренного движения бурным общественным взрывом — «молодежной революцией», все ширящимся протестом против войны во Вьетнаме, мощным движением за гражданские права, захватывающим все новые и новые слои населения, — стремится вплотную приблизиться к жизни, к ее, повторю слова поэта, «голой сути». Во-вторых, необходимо заметить, что это стремление сопровождается резкими — как в самой действительности — противоречиями идейно-эстетического характера.

Выходя к действительности «напрямую», стремясь сказать свое слово о современности в терминах самого времени, публицистическое искусство, искусство факта стремится таким образом резче, яростнее, непосредственнее выразить свое отношение к буржуазному миропорядку. В том, что это искусство сформировалось и живет гневным протестом против морали и практики общества, утратившего

«Погоня»



идеалы человечности, сделавшего обман и насилие нормой повседневности, сомнений нет, и не замечать этого было бы просто неразумно. Но одновременно нужно отдать себе ясный отчет в крайне недостаточном (я имею в виду не весь массив публицистики, но все-таки весьма значительную часть ее), порой ущербном характере этого протеста. Дело тут не в том, что живописание (подчас вульгарно-натуралистическое) мрачных сторон действительности не сопровождается чаще всего никакой положительной программой, — такая постановка вопроса, а с ней, увы, еще приходится сталкиваться, оказывается в конкретных условиях, сложившихся в США, весьма наивной. Хотя в то же время поиск художника в этом направлении (об этом еще будет случай сказать в связи с «Погоней») может вызвать только уважение.

Широко известны слова Уильяма Фолкнера, писателя, как известно, обращавшегося к самым мрачным сторонам общественного и духовного бытия личности: «Я отказываюсь принять конец человека... Я верю, что человек не только выстоит... он победит». Вот этой трудной веры в человека, в его способность преодолеть зло и недостает многим произведениям, претендующим прямо и откровенно сказать свое слово о современности. Потому и ослабляется заметно протест, заключенный в творчестве «подпольных» художников театра, публицистов типа Э. Кливера и даже таких писателей, наделенных замечательным талантом, как Н. Мейлер. Замыкая себя жесткими рамками «здесь и сейчас», эти художники предельно сужают горизонты человеческой жизни, отказываются видеть ее перспективы и не оставляют человеку никакой надежды (недаром теоретик «подпольного» театра Р. Шредер говорил, что такой театр «не воспитывает и не воодушевляет своей аудитории»).

В этом заключается истинная трагедия таланта (речь ведь идет именно о таланте, а не о моде, которая всегда возникает в магнитном поле влиятельной эстетической системы), в этом же заключается и самое тяжелое противоречие внутри «искусства факта» в Америке.

И многие, во всяком случае некоторые художники, начинают осознавать это противоречие. И начинают нащупывать различные пути, средства его преодоления.

Какие?

Тут впору перейти к главному предмету разговора — фильму «Погоня».

Что в нем, по первом же просмотре, наиболее резко, вытесняя все иные впечатления, отпечатывается в сознании? По-моему, явный контраст между образом фильма, всем его содержанием, кажущимся поначалу вполне очевидным и недвусмысленным, и его же финалом. Вспомним этот финал — пустынные улицы небольшого южного города, только ветер гонит по ним ворохи грязной бумаги.

Но ведь только что, совсем недавно (экранное время тут ненамного сокращает время реальное), здесь звучали выстрелы, избивали людей, поливали огнем и водой спрятавшегося на кладбище автомобилей земляка, а потом и убили его прямо у дверей полицейского участка.

Такой контраст слишком очевиден, чтобы быть случайным, и слишком нарочит, чтобы признать его просто эффектным кинематографическим ходом.

И тогда, ведя уже как бы обратный отсчет своим впечатлениям, понимаешь постепенно, что финал только в резкой, конечной форме выразил то, что свойственно эстетике всей картины: смешение ярости и покоя, обыденного и исключительного, нормы и неестественности. В самом деле: в самодовольно благопристойную атмосферу, которая царит на праздновании дня рождения местного нефтяного магната Роджерса, врывается хриплое дыхание Бабера Ривза, того самого молодого человека, что, сбежав из тюрьмы, вернулся в родной городок, чтобы найти тут свой конец; на фоне жуткой сцены на автомобильном кладбище маячит мирный лик вполне заурядного обывателя, мистера Бриггса (к этому персонажу надо еще будет вернуться). И так далее — обычное и из ряда вон выходящее — одно за другим и, следовательно, не вместе, но в то же время — и вместе.

Надо, однако, еще понять идейный смысл этого главного образа фильма — ведь речь идет не просто о приеме.

Убийство братьев Кеннеди, Мартина Лютера Кинга эхом отозвалось во всем мире. Но общество насилия расширенно воспроизводит саму атмосферу страха и убийства: убивают больших людей и маленьких — за инакомыслие, за цвет кожи, просто так. Эта атмосфера с пронзительной точностью воспроизведена в недавно переведенной у нас книге Н. Мейлера «Майами и осада Чикаго». Ее — прямо из жизни, из окружающей повседневности — переносит в свою ленту Артур Пенн. Переносит во всей ее естественной заурядности.

Персонажи фильма подчеркнуто обыденны, лица многих из них как бы смазаны, лишены заметных индивидуальных черт. Миллионера тут не отличишь по виду от простого банковского кассира, сбежавший из тюрьмы преступник — точный двойник своего приятеля, сына миллионера.

Режиссер редко прибегает к внешним эффектам, каким-то неожиданным ракурсам, призванным подстегнуть зрительское воображение — камера лениво, вроде бы объективно скользит по городской территории, заглядывая в окна домов — буйная, но в общем вполне обычная попойка служащих местного банка, — возвращаясь на улицу: тут едва не пристрелили негра, осмелившегося возразить белому, а вот убивают и белого; и даже в жутко-неестественном проглядывают черты деловито обыденного. Вспомним, сколь споро и четко действуют горожане, осадившие на автомобильном кладбище Бабера и пытающихся помочь ему друзей: заученно подтаскивают брандспойты, ловко обматывают горящей паклей железные обручи, которые затем с грохотом несутся на мертвые автомобили и живых людей.

День, взорвавшийся пожаром и убийством, лишь аккумулировал ту атмосферу насилия и варварства, которая незаметно пропитала серые будни городка. Режиссер ненавязчиво и одновременно убийственно точно показывает, что от великосветского бала, обывательской попойки, вечеринки подростков до фантасмагории на кладбище автомобилей их участников отделяет лишь один шаг.

В фильмах, сделанных вот так, как «Погоня» (не только в фильмах, конечно), и, как она, повествующих, по существу, о распаде человечности, о девальвации самой идеи гуманизма, художнику особенно важно определить

свое место в эстетической системе произведения. Ведь опасность превращения в простого комментатора, а то регистратора событий — для него весьма реальна.

А. Пенн такую опасность преодолел — это очевидно: художнику глубоко отвратительна картина безумия, выросшего на почве обыденности и охватившего городок — маленький кружок на карте Соединенных Штатов. И преодолел он эту угрозу, выразил свое отношение к американскому образу жизни именно тем, что показал ужасность, неестественность, необычайность обычного. Вернее, автор фильма соскоблил верхний, весьма тонкий слой благополучия с американской жизни, обнаружив ее истинное лицо.

Внезапное бегство из тюрьмы Бабера Ривза смущает покой его земляков — одного, потому что несколько лет назад он подвел Бабера под суд за совершенное им самим преступление и теперь опасается его мести, других (жены Бабера, ее возлюбленного и его отца — местного нефтяного магната), потому что возвращение Бабера может расстроить status quo. Неожиданное появление героя послужило тем случайным, хотя и вовсе не обязательным импульсом, который нарушил неустойчивую размеренность жизни, обнаружил ложность, видимость ее благополучия и дал страшный и жестокий выход «преобладающим», по свидетельству журнала «Тайм», среди американского населения «настроениям скептицизма, раздражения, тревоги и усталости».

Следовательно, общий пафос фильма вне сомнений: отрицание того, что грозит стать, становится привычным, протест против насилия, претендующего стать нормой общественных отношений. Но очевидно также и то, что этот пафос стремится реализовать себя не только через само отношение художника к изображаемой им картине общества; режиссер, создавая синтетический образ жизни, делает в то же время попытку анализа действительности, расчленения ее на морально-идеологические компоненты. И тут А. Пенн тоже вовсе не бесстрастен.

Попытка эта, на мой взгляд, не всегда приводит к эстетически точным результатам, но, раз предпринятая, она, несомненно, делает позицию художника и надежнее, и определеннее, и значительнее (причем значительнее — не только для этого произведения искусства).

Дело тут снова упирается в двуединый образ всего фильма, только на сей раз Пенн, повторяю, явственно расчленяет образ, который вообще-то стремится быть единым, дает и заурядное и необычное в их чистом виде.

Конечно, совершенно неожидан образ шерифа Колдера (в исполнении Марлона Брандо) — полицейский, выступающий, по сути, в защиту преступника. Что автор фильма сочувствует Колдеру в его борьбе с обезумевшими, не признающими никаких моральных ограничений согражданами, — ясно само собой. Можно даже сказать, что это самая симпатичная автору фигура — мужественный, гордый, благородный человек.

И все-таки что-то удерживает от того, чтобы признать, будто устами именно этого героя художник наиболее решительно сказал свое «нет». Нетипичное (а ясно, что режиссер тут к нему и стремился) задает художнику особые сложности, и, боюсь, совладать с ними А. Пенну не удалось. Насколько я понимаю, шериф был задуман как человек, которому приходится иметь дело с толпой нелюдей. Но идейная задача оказалась не поддержанной эстетическими средствами: фигура эта получилась такой же схематичной, только с противоположным знаком, что и его противники (схематизм, всеобщность которых эстетически совершенно оправданы). Думаю, неудаче этой способствовала и игра актера, который, раз найдя прием характеристики этакого неторопливо-ленивого, но внутри железного и честного парня, эксплуатирует этот прием до конца картины.

Не вполне уверенно чувствуя себя в стихии совершенно особого, индивидуального (положительного), режиссер зато отлично воспроизводит типичное и заурядное. Явно Пенн ничем не выразил своего отношения к мистеру Бриггсу — человеку, неслышными шагами расхаживающему по городу, всячески старающемуся подчеркнуть свою незаметность и сторонность, но все про всех знающему. Более

чем где-либо режиссер, строя этот образ, стремился избежать в его облике индивидуально-отличительного; имея в виду именно этот образ, я и говорил выше не о конкретных персонажах, но о «морально-идеологических компонентах», функциях идеи.

С большим мастерством ведет свою трудную (именно в виду ее размытости, рассредоточенности) роль А. Холл: перед нами встает вездесущее, всеобщее лицо обывателя, в образе жизни которого и заключается как раз главная угроза людям.

Вспомним: ведь это именно он — невинно, ему просто хотелось поделиться новостью — направляет сначала нескольких людей — а за ними следует уж вся толпа — по следу Бабера и пытающихся помочь ему людей. Значит он, по сути, и оказывается виновником гибели и юного Ривза, которого убивают из пистолета, и юного Роджерса, которому балкой продавливает грудную клетку. Хотя скажи ему кто-нибудь об этом, он в праведном гневе отшатнется: при чем же тут я, меня даже не было на месте происшествия.

«Бойся равнодушных, — говорил американский поэт Ричард Эберхардт, — это с их молчаливого согласия существует на земле предательство и убийство». Обывательское равнодушие, конформизм «молчаливого большинства», который позволяет твориться и преступлениям во Вьетнаме и обыкновенным убийствам в обыкновенных городах самой Америки,— вот против чего восстает режиссер Артур Пенн, вот где общественный, гражданский пафос его творчества выявляет себя всего нагляднее.

О «молчаливом большинстве» как общественном феномене немало пишут социологи, его позицию выясняют постоянные опросы, проводящиеся институтами общественного мнения Америки; но у искусства своя, особая сила — запечатлевая явление, оно способно, как никакой опрос, выявить огромную угрозу, которую несет обществу это явление,— угрозу саморазрушения.

Артур Пенн указывает соотечественникам на реальную опасность, и это уже немало.

Средствами публицистики искусство сумело наиболее прямо и явно выразить свой протест против социальных пороков, против идеологии и практики буржуазного миропорядка. Очень часто, однако, этот протест оказывается анонимным, ибо направлен он против общества вообще, против силы грозной и нерасчлененной, непознанной и непознаваемой. Артур Пенн делает попытку — и успешную, на мой взгляд, попытку — преодолеть эту анонимность, показать реальное лицо — лицо врага. Это не только достоинство созданного им произведения, это, может быть, разведка пути для целого направления в искусстве. Пути перспективного, потому что он, этот путь, сулит выход за жесткие пределы «здесь и сейчас» к обобщению социального опыта современности.

И тут вот снова вспоминаешь финальную сцену «Погони». Столь неожиданный — для всей поэтики фильма — контраст понадобился, как мне кажется, режиссеру не только для того, чтобы жирно подчеркнуть обыденность сюжета. Серьезное искусство — а творчество А. Пенна явно ему принадлежит —избегает однозначности решений. Так и здесь — внезапная тишина, опустившаяся над городом, указывает не только на заурядность происходящего; это как бы пауза, когда, напротив, можно остановиться, подумать — и ужаснуться жестокой бессмысленности того, что произошло. И еще — это молчание также и угроза, ибо оно — способ жизни таких, как тихий мистер Бриггс, попустительствующих и способствующих насилию и убийству. Так что не зря все-таки, видимо, пошел А. Пенн на резкое нарушение плавного движения картины, не зря рискнул цельностью эстетической структуры произведения. Иногда такие скачки заставляют иначе взглянуть на саму эту цельность.

Тут вроде бы можно поставить точку. Но мне хочется сказать еще несколько слов — в связи с той сюжетной линией картины, которой до сих пор не касался — любовной истории молодого Роджерса и Анны, жены Бабера (ее играет Джейн Фонда). Сказать об этой истории надо не затем, конечно, чтобы исчерпать сюжет картины (все равно многое

осталось недосказанным); и не затем, чтобы традиционно завершить разговор: мол, и в этой, интересной в целом работе есть свои промахи и недостатки. Хотя, верно, рассказ о любви, несмотря на то, что режиссер всеми силами пытается избежать штампа и банальщины (недаром заканчивается она гибелью любовника и недаром Джейн Фонда, как и в ленте С. Поллака «Загнанных лошадей ведь пристреливают?», отказывается от принесших ей знаменитость приемов исполнения), да, несмотря на все это, рассказ получился все-таки слишком сладким для такой жестокой картины.

Но я не думаю, что постановщик просто поддался вдруг влиянию обывательского сознания и привычек и вставил в свой фильм этот сюжет для того лишь, чтобы смягчить впечатление от увиденного. Тут, полагаю, был свой идейный резон: режиссер не подсластить хотел, а просветлить картину жестокой действительности чистым чувством любви; он, может быть, нащупывал, хотел отыскать выход из того жуткого тупика, в который заталкивает Америку общепринятый и официально благославляемый способ жизни. Тут, конечно, потребен был особый такт, особый вкус.

Жаль, что режиссеру его не хватило, и пустым делом было бы домысливать, как художнику следовало повести эту линию, чтобы осуществилась заданная ей идейная роль. Конечно, и самый путь, предложенный А. Пенном, наивен и, как бы сказать, старомоден — система насилия может быть преодолена только активным и социально направленным действием. Кстати, не потому ли, не из-за этой ли наивной абстракции и выглядит история любви, рассказанная в «Погоне», слишком экранной?

Но надо подчеркнуть: ценно уже само художническое осознание необходимости реальной борьбы против реального же (а не вселенского, как у многих современных американских авторов — при всей натуральности и сиюминутности их произведений) зла. И это тоже — знак нового пути, лежащего перед целым направлением американской культуры. Хотя гадания на предмет того, будет ли этот путь избран, — дело не только трудное, но пока еще вряд ли возможное.

Отовсюду

Болгария

Исследовательский отдел службы кинофикации провел опрос кинозрителей с целью установить, кто из иностранных актеров пользуется в Болгарии наибольшей популярностью. Самым популярным актером оказался Иннокентий Смоктуновский (исполнитель заглавной роли в «Дяде Ване»), затем идут — Дастин Хоффман («Полуночный ковбой»), Род Стайгер («Ватерлоо») и Жан-Луи Трентиньян. Среди актрис на первом месте по популярности — Инна Чурикова, на втором — Джейн Фонда, на третьем — София Лорен.

Великобритания

«Парадоксы Чаплина» — так называют газеты высказывания, сделанные недавно Чарли Чаплиным на встрече с лондонскими журналистами. В Лондон Чаплин приехал для подписания контракта о прокате в Англии некоторых его старых лент. В интервью он заявил, что его задачей не являлось смешить людей, и он делал свои кинокомедии, чтобы заработать на жизнь. «Снимая, — сказал Чаплин, — я думал о трех вещах: воодушевляет ли меня работа, понравится ли она моему продюсеру и заплатит ли он мне за нее». Эти слова относятся, вероятно, к раннему периоду деятельности Чаплина. Как известно, впоследствии Чаплин сам стал продюсером своих фильмов. На вопрос по поводу заигрывания с ним Голливуда, который ныне желал бы, чтобы Чаплин возвратился в Америку, Чаплин ограничился в своем ответе следующей фразой: «Я слишком стар, чтобы меня что-либо могло вновь манить в Америку. Кроме того, мне хорошо и в Швейцарии». Вспоминая о преследованиях, которым он подвергался в Голливуде со стороны маккартистов, Чаплин сказал: «Они говорили, что я коммунист, а я отвечал: «Ну и что же?» Хотя в действительности не был коммунистом». На самом деле гражданская позиция Чаплина в те годы была гораздо решительнее и смелее, чем он сейчас об этом говорит. Газеты подчеркивают слова Чаплина о его нежелании возвращаться в Америку, несмотря на настояния официального Голливуда: великий режиссер и актер фактически был изгнан из Соединенных Штатов и с тех пор твердо решил никогда туда больше не возвращаться.

●

Режиссер Линдсей Андерсон после успеха своего фильма «Если...» перешел от острой социальной сатиры к жанру мьюзикла. Он готовится к съемкам картины «О, счастливый человек». Музыку написал композитор Алан Прайс. В главной роли — Малькольм Макдоуэлл, исполнитель главной роли в фильме «Если...».

Верхняя Вольта

Панафриканская федерация кинематографистов приветствует решение правительства Верхней Вольты проводить в столице этого молодого независимого африканского государства городе Уагадугу Всеафриканский кинофестиваль, призванный способствовать распространению киноискусства и развитию национальных кинематографий на Африканском континенте. Выражая надежду, что фестивали в Уагадугу явятся для африканского и арабского кино своего рода трамплином, федерация предложила устраивать эти киносмотры раз в два года, чередуя их с проводимыми в Тунисе Карфагенскими фестивалями, которые уже завоевали популярность и носят более широкий международный характер. Федерация также выразила свое удовлетворение решением правительства Сирии о проведении в Дамаске фестиваля молодого арабского кино и призвала учредить еще один фестиваль в какой-либо из африканских стран английского языка.

ГДР

На киностудии ДЕФА создан фильм о Карле Либкнехте. Это не первый фильм о вожде немецкого рабочего класса.

На этот раз киноповествование охватывает непродолжительный, но насыщенный революционными событиями период. Он начинается с октября 1918 года, когда выпущенного из тюрьмы Карла Либкнехта восторженно встречает тысячная толпа берлинцев. В последних кадрах эти же люди через несколько месяцев прощаются с телом убитого вождя.

Зофья Морожовска в роли Р. Люксембург и Хорст Шульце в роли К. Либкнехта в фильме «Наперекор всему»

Режиссер Гюнтер Райш снимал многие сцены в исторических местах. Детальный показ событий, близость к фактам, однако, не мешают экспрессивности, драматичности многих сцен, идет ли речь о большом собрании в цирке Буш или о январских боях 1919 года.

Авторы фильма не стремились пересказывать статьи и речи Либкнехта. Быть может, единственная цитата взята из последней статьи, напечатанной в газете «Роте фане» 15 января 1919 года, где Либкнехт писал, что, несмотря на временные поражения, коммунизм «завоюет мир освобожденных людей. Наперекор всему». Последняя фраза и поставлена в титры новой картины.

Голландия

В прошлом, 1971 году, в Голландии произошло необычное событие: все три фильма, собравшие наибольшее число зрителей, были отечественного производства. Подобного успеха голландской кинематографии статистика не отмечала уже много лет. Пробудившийся интерес зрителей к произведениям национального кино подтверждается успехом новых фильмов: «Мира» режиссера Фонса Радемакерса, «Что я вижу?» Пауля Ферхофена по роману Альберта Моля, «Даниэль» Эрика Терпстера.

Греция

К 1965 году в греческой кинематографии началось заметное оживление. Появилось несколько значительных фильмов, свидетельствовавших о постепенном повышении профессионального уровня греческой кинематографии, которая стала все более смело затрагивать социальные и политические проблемы старой и современной Греции. Военный путч в 1967 году затормозил дальнейшее развитие прогрессивных тенденций в греческом кино. Некоторые режиссеры предпочли эмигрировать, другие были осуждены на бездействие.

Недавно, как сообщает еженедельник «Леттр франсэз», молодые выпускники киношколы организовали свою творческую рабочую группу. Они издают ежемесячный журнал теоретического характера, на страницах которого пытаются дискутировать по животрепещущим вопросам национальной кинематографии.

Ежегодно в Греции выходит на экраны около ста художественных фильмов. В них доминируют стереотипные, шаблонно мелодраматичные сюжеты — позавчерашний день коммерческого кинематографа. Картины снимаются обычно в две-три недели, реквизит и декорации часто без всяких изменений кочуют из фильма в фильм, и бывает, что режиссеры заимствуют у своих коллег целые куски, лишь бы съемки обошлись дешевле и закончились быстрее.

Новый фильм «Реконструкция» режиссера Теодора Ангелопулоса, выпускника парижского ИДЭК, представляет в греческой кинопродукции одно из немногих светлых исключений. Действие его происходит в сегодняшней греческой деревне. Режиссер говорит, что он взял за основу сюжета краткую заметку из газеты: в Эпире одна деревенская женщина со своим любовником убила мужа, вернувшегося из ФРГ, куда он ушел на заработки. Ангелопулос решил расследовать дело во всех его подробностях прямо на месте. Но от местных жителей ему удалось получить лишь весьма отрывочную информацию, по которой он едва установил начало и конец этой трагедии. Режиссер не смог снимать картину в Эпире: деревня, где произошло убийство, находится на стадии постепенного умирания.

Здесь остались лишь старики, женщины и дети. Режиссер, конечно, далек от мысли, что этот факт был единственной причиной совершившейся трагедии, но тем не менее он пытался установить глубокую связь между двумя мотивами, двумя факторами — индивидуальным преступлением и постепенным умиранием деревни. Режиссер показывает также, что Греция осталась, по сути, отсталой патриархальной страной.

Заслуживает внимания и фильм Георгеса Стергина «Слава побежденным». В этой картине молодой режиссер воспроизводит атмосферу войны и смело демонстрирует свою антивоенную настроенность, свою политическую позицию.

По мнению французского критика Гилен Гиде, основной причиной низкого уровня греческой кинематографии является цензура, охраняющая режим «черных полковников». Греческое кино может проснуться от того сна, в который оно сейчас погружено, только освободившись от парализующего влияния нынешнего режима.

Дания

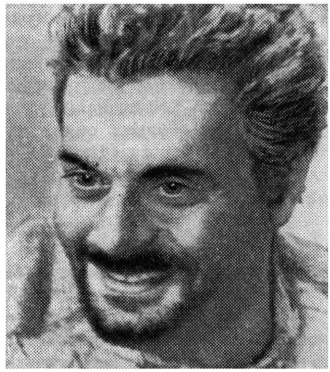
Датский фильмофонд и фильмотека организовали выставку, посвященную режиссеру Карлу Теодору Дрейеру (1889—1968), многие фильмы которого вошли в классику мирового кино, а теоретические высказывания до сих пор привлекают исследователей. Выставка, называющаяся «Портрет К. Т. Дрейера»,— передвижная. В настоящее время она отправлена в Италию и размещена в актовом зале Римского экспериментального киноцентра. По отзывам итальянской печати, сама выставка прибавляет мало нового к тому, что уже известно об этом большом мастере; гораздо интереснее сопровождающая выставку ретроспектива фильмов Дрейера, также составленная и присланная Датским фильмофондом. В нее вошли 19 фильмов датского режиссера — впервые представшее перед зрителями и киноведами «полное собрание сочинений» Дрейера.

Испания

Франкистская цензура продолжает препятствовать появлению на испанском экране прогрессивных произведений мировой кинематографии. Одна из последних акций — запрещение демонстрации на территории страны двух итальянских фильмов — «Метелло» режиссера Мауро Болоньини и «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений» Элио Петри.

●

Хуан Антонио Бардем приступил к съемкам нового варианта «Таинственного острова» по Жюлю Верну. Однако, когда выяснилось, что капиталы, вложенные в постановку этого фильма, исчерпаны, на помощь испанским продюсерам пришли французские, и соавтором Бардема стал французский кинорежиссер Анри Кольпи, известный советскому зрителю по фильму «Столь долгое отсутствие». В главной роли снимается Омар Шариф.



Омар Шариф в роли капитана Немо

Италия

В кинотеатре-«эссе» «Фарнезе» состоялся показ цикла советских фильмов 20—30-х годов — работ Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева и Трауберга. Всего демонстрировалось 11 классических фильмов советского кино. Зрители получили специально изданные буклеты, содержащие аннотации и фильмографию всех показанных картин, а также биографии их постановщиков.

●

Левое политическое кино Италии пополнилось еще одним значительным произведением: на экраны вышел фильм Франческо Рози «Дело Маттеи», о котором уже давно говорит итальянская печать. Постановщик картин «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Люди против», Рози по праву считается одним из инициаторов и наиболее ярких представителей движения за возрождение прогрессивного итальянского киноискусства, по-новому продолжающего и развивающего послевоенный неореализм. Интерес критики и печати к фильму Рози объясняется также и выбором исполнителя главной роли — Джана Мария Волонте, ныне, пожалуй, «актера номер один» итальянского кино. Но главное, что ставит новый фильм Франческо Рози в центр внимания печати, причем не только специальной кинематографической, — это тема картины. Она посвящена жизни и истории гибели Энрико Маттеи, видного деятеля итальянской экономики, выступавшего за развитие торговых отношений с Советским Союзом и другими социалистическими странами, с молодыми государствами Азии и Африки, против закабаления итальянской экономики американскими монополиями. Занимая пост президента итальянской государственной компании жидкого топлива (ЭНИ), он проводил политику, направленную против американских нефтяных концернов, так называемых «семи сестер», подчинивших себе нефтедобывающую и нефтеобрабатывающую промышленность Италии. В молодости Маттеи принимал участие в движении Сопротивления. В политическом отношении он представлял левые круги правящей христианско-демократической партии. В 1962 году, возвращаясь из Сицилии в Милан,

Маттеи погиб: его личный самолет разбился при обстоятельствах, до сих пор покрытых тайной. Все настойчивее с каждым годом в Италии звучат голоса о том, что катастрофа самолета Маттеи — дело рук сицилийской мафии, действовавшей по приказу заокеанских политиканов; возможно, что неугодного деятеля «убрали» и непосредственно те, кому он мешал. Версию о том, что Маттеи стал жертвой мафии или «Коза ностра», подтвердило и не менее таинственное исчезновение в 1970 году прогрессивного журналиста из Палермо Мауро Де Мауро, который много знал о «деле Маттеи» и был привлечен режиссером Рози к работе над сценарием задуманного им фильма. По-видимому, Де Мауро тоже был убит мафией. Фильм Рози представляет собой своего рода репортаж-исследование обстоятельств гибели Маттеи, где восстановлены многие факты из жизни этого противоречивого, сложного человека. Так же как некогда «Сальваторе Джулиано», новая картина Рози обличает беззаконие, произвол мафии, обнажает истинные пружины, приводящие в движение политическую и экономическую жизнь Италии.

Однако вольно или невольно и режиссер и актер окружили образ Энрико Маттеи неким легендарным ореолом, подошли к этому сложному персонажу недостаточно критически. Ярко и убедительно показав сложную картину международной политики в области экономики, авторы фильма не сумели вскрыть внутриполитическую сторону деятельности Маттеи, показать его взгляды, позицию, отношение к раздираемой противоречиями христианско-демократической партии, к которой принадлежал Маттеи, и к другим политическим силам. Именно это ставит в упрек режиссеру газета «Унита» в большой рецензии, посвященной фильму. Аджео Савиоли, автор рецензии, заканчивает ее так: «Вот еще один фильм, который поразит зрителей, заставит спорить, вызовет совпадения и столкновения различных мнений и который, главное, вновь поставит тревожащие вопросы, до сих пор не получившие никакого удовлетворительного ответа». Сам режиссер определяет свой фильм как «спорный фильм о спорной фигуре».

●

Микеланджело Антониони готовится начать в Риме и Милане съемки нового фильма. Фильм будет автобиографическим. Рабочее его название — «Спираль». Сейчас режиссер занят подбором актеров; среди будущих исполнителей — молодая парижская манекенщица Феликс Де Прадон, ранее уже игравшая маленькие роли во французских фильмах.

●

Пьетро Джерми снимает картину «Пока нас не разлучит развод», посвященную теме брака и развода, как многие предыдущие его работы. Особый интерес вызывает участие в нем популярного американского актера Дастина Хоффмана. В ролях двух жен героя фильма снимаются Стефания Сандрелли и Карла Гравина. Съемки ведутся неподалеку от Рима в городке Асколи-Пичено.

●

Спустя 5 лет после смерти Тото в Италии вновь пробудился интерес к творчеству этого выдающегося комика. В итальянских кинотеатрах с огромным успехом демонстрируются старые ленты Тото, многие из которых в свое время недооценивались критикой. Особенно привлекают эти картины подростков и молодежь, которые смотрят их впервые. Газета «Унита» посвятила второму открытию Тото большую статью кинокритика Савиоли, который подробно анализирует причины «возрождения» этого своеобразного мастера комедии.

Польша

Варшавский «Иллюзион» с большим успехом провел ретроспективу творчества Марка Донского. В декабре прошлого года в кинотеатре были показаны наиболее интересные работы армянских и грузинских кинематографистов. Цикл назывался «Новое грузинское и армянское кино».

●

В конце прошлого года в Лодзи было организовано совещание по вопросу о включении в школьную программу элементов киноведения. Организатором совещания выступила кафедра теории литературы, театра и кино Лодзинского университета. Согласно проекту, разработанному искусствоведом Евой Нурчиньской, элементы теории кино и телевидения должны вводиться на уроках польского языка в старших классах средней школы. Помимо ознакомления учащихся с основами киноискусства планируются также факультативные занятия по кино и телемеханике. Проект был с воодушевлением встречен педагогической общественностью и школьной администрацией Лодзи. В городе один из кинотеатров станет исключительно «школьным» и целиком будет обслуживать проект, которому дано кодовое название «Кино в школе».

Португалия

Режиссер Элой Баррейра ведет съемки фильма «Черная пантера», посвященного жизни и спортивной карьере знаменитого футболиста Эйсебио. В главной роли снимается сам Эйсебио, а «звезду футбола» в детстве играет маленький актер Жозе Роша. В других ролях — Флора де Силва Феррейра и Мария Силва.

Румыния

Многие последние произведения румынской кинематографии посвящены этическим вопросам жизни молодежи. Среди них заметное место занимает «Взлет». Его авторы — сценарист Константин Стойчу и молодой режиссер Тимофей Урсу стремились показать сложный образ молодого пилота — отличника учебы, которому вопреки его мечте «летать выше и дальше» предлагают службу «воздушного извозчика». Обманув доверие товарищей, он вызывает непоправимые беды; из-за него гибнет командир. Такой дорогой ценой он осознает свою ответственность перед обществом. В фильме снима-

лись Моника Гьюца, Эмиль Хоссу, Ливиу Чулей.

●

«Тайна Отилии» — роман видного румынского прозаика, академика Джордже Кэлинеску, экранизирован режиссером Юлианом Миху. Приступая к работе, авторы экранизации Иоан Григореску и Юлиан Миху, как отмечает еженедельник «Контемпоранул», при передаче социального облика героев «Тайны Отилии» не упускали из виду «восторг писателя перед миром героев Караджале и стремление следовать примеру Чехова, которого Кэлинеску выдвигал в ряд первых писателей мира». В роли Отилии снялась молодая актриса Жульетта Сёчи.

США

Режиссер Артур Хиллер, постановщик имевшей успех сентиментальной мелодрамы «История любви», снимает в Риме новый «боевик» «Человек из Ламанчи» — кинематографический вариант мьюзикла по мотивам «Дон-Кихота» и биографии самого Сервантеса. Эта музыкальная пьеса уже лет пять не сходит с подмостков Бродвея. Двойную роль Альдонсы — хозяйки гостиницы и Дульсинеи, воображаемой возлюбленной Дон-Кихота, играет София Лорен. В роли Дон-Кихота — актер Питер О'Тул, который создаст в фильме еще два образа — Сервантеса и Алонсо Киханы. Роль Санчо Пансы исполняет американский комедийный актер Джеймс Коко. Фильм полностью снимается в Италии. Весной 1973 года Хиллер предполагает выпустить ленту на экран. Сценарий фильма написан автором либретто мьюзикла Дэлом Вассерманом, оператор — Джузеппе Ротунно, художник — Лючано Дамиани.

●

В возрасте 84 лет умер известный композитор Макс Стейнер, написавший музыку более чем к 300 фильмам. Австриец по происхождению, ученик Густава Малера, Стейнер с 1929 года, с момента рождения звукового кино, работал в Голливуде. Им написана музыка к таким фильмам, как «Осведомитель» Форда, «Иезавель» Уайлера, «Унесенные ветром» Флеминга, «Касабланка» Кертица. Стейнер был неоднократно награжден премиями Американской академии киноискусства и наук («Оскар»). Последние десять лет композитор практически уже отошел от работы.

●

Режиссер Эдвард Мюллер вместе с итальянским режиссером Джан Паоло Ломи снял на Гаити фильм «Тропик Рака», который, однако, не имеет ничего общего со скандальным романом того же названия Генри Миллера. По словам режиссеров, заканчивающих сейчас монтаж фильма в Риме, это история врача, который совмещает практическую работу с научными исследованиями. Открытие им наркотического настоя из трав вовлекает его в безжалостную борьбу между преступниками, желающими завладеть рецептом. Действие фильма происходит на острове Гаити и дает возможность показать местный быт, обычаи, верования, танцы. При жизни тирана Дювалье иностранцам киносъемки на Гаити были вообще запрещены (фильм «Комедианты» по роману Грэма Грина снимался в Африке). «Наследники» диктатора хотя и не слишком либерализовали режим, но все же не мешали съемкам «Тропика Рака». Во-первых, нынешние правители острова боятся помешать притоку туристов, во-вторых, сам фильм их, вероятно, не очень пугает — это, насколько можно судить, обычная приключенческая лента с примесью экзотики. В ролях — Анита Стриндберг и Энтони Стиффен.

Франция

Режиссер Клод Лелуш закончил съемки на Канарских островах фильма «Приключение — это приключение». Главную роль в этой картине исполняет актер Жак Брель.

●

Одна из наиболее авторитетных французских кинопремий — премия имени Луи Делюка, присуждаемая в нынешнем году в двадцать девятый раз, досталась фильму «Свидание в Бре» бельгийского режиссера Андре Дельво. В фильме участвуют Анна Карина, Бюль Ожье, Матье Каррьер, Роже Ван Гуль. Другой кинопремии — «Гран-при дю синема» удостоен фильм «Вдова Кудерк» режиссера Пьера Гранье-Дефера.

ФРГ

Посещаемость кинотеатров в ГДР выше, чем в ФРГ, — таковы данные западногерманской статистики прошлого года. На каждые 100 человек в ГДР приходится 590 посещений, в то время как в ФРГ 410. Одна из причин столь высокой посещаемости состоит в том, что правительство ГДР расходует значительные суммы на строительство новых современных кинотеатров и модернизацию старых. К тому же цена билетов в ГДР остается неизменной, а в ФРГ цены все время растут.

●

Известный западногерманский писатель и сценарист Генрих Бёлль основал в Кельне собственную киностудию «Дугорт-фильм». Первой лентой, отснятой на новой киностудии, будет экранизация книги самого Бёлля «Групповой снимок с дамой».

●

Журнал «Фернзеен фильм» освещает работу так называемого АКИ — объединения театров кинохроники («Актуалитетенкино»). После войны руководители АКИ, арендовав катакомбы многих вокзалов, устроили в них кинозалы. Однако хорошо известный знак АКИ давно уже обещает зрителям вовсе не то, что обозначает. С кинохроникой здесь покончено, ее лишь изредка показывают в удлиненных программах. Вместо документального «актуалитета» царят три игровых жанра: детектив, вестерн и... порнография.

Чехословакия

В основу фильма «Человек не одинок», снятого по сценарию Иржи Гариша, Йозефа Пицека и Йозефа

Маха, легли действительные события. Уже само название свидетельствует о программном характере ленты: создатели фильма хотели показать, что при социализме, при новых отношениях между людьми человек никогда не должен и не может остаться «один как перст».

Действие фильма «Человек не одинок» начинается в 1953 году. В центре сюжета полная драматизма история инженера Крала (Зденек Кампф), работника научно-исследовательского института, к изобретению которого в области гидравлики проявляет интерес западная разведка. Органам безопасности удается напасть на след агента разведки, бывшего друга Крала, эмигрировавшего из Чехословакии после февральских событий 1948 года. Одна из нитей приводит к самому Кралу, который встречался с агентом, ничего не подозревая о том, какую миссию тот выполняет. Арест Крала для Йостовой, секретаря партийного бюро института (актриса Иржина Шворцова), явился неожиданностью. Она не торопится с выводами, и так же, как работники органов безопасности, откладывает принятие окончательного решения до тех пор, пока не будет установлена степень вины Крала. Расследование показывает невиновность Крала, и он снова возвращается в институт, где Йостова первая подает ему руку. В фильме, снятом опытным оператором Йозефом Стршехой, роли исполняют такие известные актеры, как Иржи Совак, Ян Схранилец, Ян Либичек, Йозеф Лангмиллер, Отто Лацкович, Мария Драгокоупилова.

«Огромная общественная значимость главной идеи фильма не подлежит сомнению, — пишет в газете «Руде право» критик Ян Климент. — Фильм этот — большой вклад в дело развития чехословацкой кинематографии на современном этапе. Он вносит в нее новый дух, дает ей новое направление, ибо полностью соответствует тем проблемам и задачам, которые после XIV съезда КПЧ стоят в центре внимания чехословацкой общественности».

Кадр из фильма «Человек не одинок» (ЧССР)

●

«Мир, открытый случайностям» — таково название нового фильма, который переносит зрителя в 30-е годы — годы безработицы и все большего распространения фашизма. Поставлен он режиссером Карелом Стеклы по роману Йозефа Кадлеца. Молодой герой фильма Войта (актер Томаш Седлачек) тщетно стремится найти постоянный источник средств к существованию. От случая к случаю он устраивается на работу, но всякий раз дело кончается конфликтом. Не удается ему и личная жизнь. Продавщица Славка (Яна Швандова), которую он любит, отдает предпочтение ухаживаниям уже немолодого женатого человека. После аварии на гонках мотоциклистов Войта в больнице знакомится с коммунистом редактором Шипком (Иржи Чепоран), который пристраивает его разносчиком книг и журналов. Эта встреча оказывает решающее влияние на дальнейшую судьбу Войты. Сначала он выполняет мелкие задания коммунистов, но постепенно становится политически зрелым человеком, правильно ориентирующимся в жизни. Снова оказавшись без работы, он уезжает в борющуюся республиканскую Испанию, где начиналась в то время битва с фашизмом.

●

Чехословацкая кинематография уделяет большое внимание рабочей тематике, героям из среды рабочего класса. На киностудии «Баррандов» польский режиссер Юлиан Дзедзина снимает фильм «Битва за Гедвик» — рассказ о шахтерах, о рабочем классе 30-х годов. В центре фильма стоит не теряющая со временем остроты проблема ответственности человека перед коллективом и коллектива перед человеком.

В интервью с корреспондентом газеты «Руде право» Юлиан Дзедзина говорит, что он хорошо знает среду шахтеров. Сам он вырос в Нижней Силезии, а отец его был шахтером. Однако не только это оказало влияние на его решение снимать фильм. «Для меня, — говорит режиссер, — важно, есть ли в сценарии настоящий конфликт. В «Битве за Гедвик» он есть».

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Наталья Долинина, Георгий Полонский

Перевод с английского

Кадр из фильма. Виолетта Львовна — М. Булгакова

1

На доске оставались чертежи — следы геометрического рассуждения. А за партами сидели трое взрослых. Две женщины, один мужчина.

— Да что говорить, способный. И сам это знает! — сказал мужчина с огорчением. Так, словно засвидетельствовал чью-то бездарность.

Учительница, у которой были нервные руки и сожженные разноцветными красителями волосы, заговорила раздумчиво и с улыбкой:

— Можно мне? Я, знаете, поделила бы урок на две части: на актерскую, так сказать, и на зрительскую. То, что было «на сцене», мне понравилось. У вас есть редкое качество — вы обаятельны у классной доски!

Тот, кого обсуждают, — длинноногий, спортивного вида парень в вельветовой куртке с молниями, которая сообщает ему нечто от «свободного художника». Это Дудин Виталий, студент педагогического института, он на практике здесь. Слушает он разбор своего урока со смущенно-снисходительной улыбкой.

Учительница продолжает:

— Ваша манера доказывать — быстро, нетерпеливо, так что крошится и брызгает из-под руки мел,—это подкупает. Есть в этом какое-то изящество, а, Нина Максимовна?

Полная женщина, внимательно глядевшая на Виталия исподлобья, улыбнулась, отряхнула пепел со своей сигаретки в бумажный пакетик, специально смастеренный, и сказала:

— Пожалуй. А можно было бы доверить ему классное руководство?

— Вот! — вклинился мужчина, не по-доброму сверкнув на Виталия очками без оправы.— Вот где решается вопрос! А этот математический блеск — он еще не доказывает, что человек будет учителем... На семинарах у себя я этого студента не видел, он бегал от меня, как черт от ладана... По истории педагогики — тройка, по теории — пробел, пусто. Лично я не понимаю, зачем он поступил в педагогический вуз... и чему он, собственно, улыбается? Так что вы рискуете, Нина Максимовна. Мое дело — предупредить.

Высказав все это, доцент кафедры педагогики обиженно отвернулся.

— Филипп Антоныч,— кратко начал Виталий, но тот перебил:

— Нет, со мной вам объясняться незачем. Вот школа,— он показал на двух женщин,— здесь вам быть целую четверть, здесь и выступайте. А у меня еще другие студенты есть... чьи трудолюбие и скромность мне дороже, чем блеск отдельных гастролеров! Прошу прощения.

Он вышел.

— Со второго курса точит на меня зуб,— с унылой усмешкой произнес Виталий и, пряча неловкость, стал медлительно стирать с доски.

— Я знаю Филиппа Антоновича как очень хладнокровного мужчину,— отозвалась Нина Максимовна.— Это уметь надо — так его воспламенить. Но мы в ваши с ним дела не вмешиваемся, мы ваших старых грехов не знаем...—Она помолчала.— Так возьмете классное руководство?

— После такого разговора мне выбирать не приходится. Возьму, что дадут.

— Но это, голубчик, не гауптвахта, это, наоборот, акт доверия. Справитесь — будет вам лестная от нас характеристика, а стало быть, и зачет... Я сама уж как-нибудь умаслю ваше сердитое начальство. Скажу, что человек, совладавший с нашим 6-м «Б»,— это учитель... Так, Виолетта Львовна?

— 6-й «Б», вы сказали?! — переспросила в тихой панике та учительница, которая нашла в Дудине обаяние, артистизм и что-то еще.— Мой класс?

— Нет, только на время этой практики,— сказала директриса, но Виолетта Львовна стала уже нервно щелкать своим автоматическим карандашом и пристально его исследовать, и гримаска горестного всепонимания была на ее лице: ясно, мол, все мне ясно, можете не продолжать...

— Золотко, вам следует от них отдохнуть, вы опять свалитесь,— говорила директриса.— При чем тут обида, ревность? В 6-м «Б» погоду делают мальчишки, там какие-то хит-

рые отношения, там все время ЧП! С вашим сердцем, милая моя...

— С моим сердцем,— тонко усмехнулась Виолетта Львовна, — я могу не понять чего-нибудь другого, но когда мне указывают на выход... пусть в завуалированной, деликатной форме...

Она встала и, не договорив, покинула класс.

— Видите? — сказала Нина Максимовна.— Она у нас по два раза в месяц бюллетенит: мерцательная аритмия, стеноз...— досадливым жестом директриса показала, что диагноз длинный и плохой.— Пойти успокоить.

Теперь Виталий Дудин остался один. Лицо его выражает коротенькую мысль: «Ну и влип!»

За стеной шумела, сотрясала коридоры большая перемена.

Виталий встретился взглядом с А. С. Макаренко, обрамленным багетом и стеклом с трещиной. Горемычный студент педвуза тихо спел великому педагогу кусочек из «Онегина»:

Но я не создан для блаженства,
Ему чужда душа моя...
Напрасны ваши совершенства,
Их вовсе не достоин я!

2

Большая перемена.

Резвится стихия, выходя из берегов. Все озабочены: все боятся недополучить, недоурвать плодов двадцатиминутной свободы. Скорей, скорей! Дети взмокли от страшной целеустремленности

— Кх! Кх! Кх! — раздается из-за угла, и мальчишка лет десяти, бежавший мимо Виталия, закатывает глаза, шатается, сползает по стенке на пол.

— В чем дело? — спрашивает его Виталий.

— Ранили, гады...— стонет он, весь во власти самозабвенной сценической правды, когда актеру уже не до зрителей.

Двое других мальчишек деловито хватают беднягу под руки и тащат куда-то.

— Куда вы его?

— В плен, куда же. В штабе он развяжет язык!

— Держите карман шире. Ничего не скажу! — на секунду открывает глаза «раненый», и в глазах — безумство храбрых.

Виталий не знает, надо ли это прекратить или позволить. Он, усмехаясь, глядит воякам вслед... Тут перед ним вырос десятиклассник:

— Виталь Палыч — это вы?

— Я...

— Вас Нина Максимовна просила подежурить по этажу.

— Меня?

Но объяснений не последовало, десятиклассника уже нет. Неужели бросаться в этот человеческий водоворот, изображать собою плотину?

...Орава преследователей из пятого, кажется, класса мчится за пунцовым мальчиком, прижимающим к себе рулон ватмана.

— Скажите, чтоб они газету не лапали! — заклинает он, чуть не падая Виталию в ноги и хоронясь за его спину.

Участники погони остановились и тяжело дышат.

— Что за конфликт? — прищурился Виталий.

— А чего Монастырский неправильно карикатуры рисует! Что у Ляликова сплошные двойки по русскому?!

— А на самом деле?

— Четверку он сейчас получил! Вот только что! Четверку,— и вперед выталкивается коротышка с плутовским выражением лица, это сам Ляликов.

— Опоздал он со своей четверкой. Я-то газету делал вчера! Скажите им, что надо вешать так! — взывает пунцовый Монастырский.

Как в этом гвалте и неразберихе принимать соломоновы решения?

— А по-моему, надо вешать таких редакторов,— предположительно сказал Виталий, и все остальные его слова потонули в хоре восторженных и мстительных воплей. Газету силой отобрали, уволокли, чтобы навести в ней справедливость.

Относительный покой Виталий нашел на лестничной площадке четвертого этажа. Примостился у окна, достал из своей тоненькой папки газету «Советский спорт»... Но увидел, что сюда поднимается его грозный враг, тот

самый доцент, руководитель педпрактики... Хорошо, что врага задерживал щебет двух студенток — Виталий успел заменить «Советский спорт» учебником педагогики. Но доцент проследовал мимо, так, словно Виталий Дудин — пустое место!

— Филипп Антоныч! — жалобно окликнул Виталий.

— Да?

— Мне деканат на это дал, — он показал переплет учебника,— срок до конца месяца. Примите зачет, а?

— Все у вас наоборот, Дудин. У людей практика, а вы впервые взялись за учебник... Когда ваши товарищи были вожатыми в пионерлагерях, вы себе устроили каникулы! И эта курточка... в ней хорошо пойти на танцы, на ипподром, но не в школу! Будьте скромнее, Дудин,— дети вокруг вас.

Доцент ушел, с ним студентки, сочувственно глянувшие на Виталия, а он, взывая к высшей справедливости, поднял глаза.

Наверху плавает голубое облачко, прошитое насквозь лучом солнца. Это физическое явление вызывает у Виталия насмешливый интерес. Облачко пахнет табачком.

— Эй, конспираторы! Слишком нахально дымите, все видно,— сказал он, сложив рупором ладони.

Молчание.

Виталий стремительно взбежал наверх и попал на тесную прокопченную многими поколениями курильщиков площадку, ведущую на чердак. Четверо мальчишек — на вид им лет по тринадцать — давили подошвами окурки и большого смущения не выказывали. Он, Виталий, был у них «подопытный», интересно, как поведет себя, угрозами будет брать или задушевными рассказами о вреде табака...

— Я думал, это десятиклассники грешат,— сказал Виталий, разгоняя рукой дым.— А вы ведь, кажется, из 6-го «Б»?

— Так точно!

— Городянский, ты же в обмороке почти, у тебя даже веснушки пропали.

— Я скоро брошу, Виталь Палыч,— сквозь мучительный кашель пополам со смехом говорит очень рыжий и тощий мальчик.— Только я — Гродненский.

— Извини. А ты— Коробов, верно?

— Я?! — изумляется беленький, очень хорошенький мальчик с лучистой улыбкой. После изумления, он, впрочем, согласился:— Коробов, да. А что?

— Сигареты мне.

Виталий протягивает руку.

— А у нас их нету,— невинно округляет глаза третий персонаж, толстощекий Курочкин.

— Ну, папиросы.

— У нас сигара была. Гаванская,— признается Коробов.— Их мало кто покупает — цена потому что кусается,— а мы подумали: надо все-таки Кубу поддержать.

Виталий смеется:

— Из идейных, значит, соображений? Ну пошли, пошли, дышать тут нечем.

Они спускаются.

— И чего он к вашей куртке прицепился? — пожал плечами Гродненский, а Коробов утешил:

— Вы зря волнуетесь. Сперва нервы подергает, а потом еще сам будет бегать за вами!

Виталий озадачился:

— Откуда такая опытность?

— От жизни! А правда или брехня, что вы теперь у нас классный руководитель?

— И это вы знаете? Послушайте, братцы... Я очень надеюсь на вашу мужскую солидарность. Про этот разговор подслушанный никому, ладно? Сами понимаете: нельзя мне, вступая в такую должность...

— Ясно, Виталь Палыч,— весело подмигнул Коробов.— За себя и за этих двух я вам ручаюсь. А вот Пушкарев у нас недавно, он еще не проверенный....

Худенький невзрачный мальчик, не сказавший еще ничего, вспыхнул:

— Как ты можешь, Андрей? — ему от горечи слов не хватило.

Коробов погладил его по голове:

— Не плачь, бэби.

— После уроков,— сказал Виталий,— я загляну к вам, потолкуем. Впрочем, ваш директор, может быть, еще передумает... не до-

верит вас мне?

В этом вопросе прозвучала слабая надежда. Какая-то совершенно незнакомая женщина обратилась к Виталию:

— Кажется, вы дежурный по этажу? Смотрите, какая свалка у химического кабинета!

И он поплелся к химическому кабинету.

А мальчишки во главе с Андрюшей Коробовым идут по коридору, вторгаясь, как нож в масло, в образцовые ряды старших девочек, которые фланируют по кругу с книжками и зубрят. Старшеклассницы шипят, но расступаются: лучше не связываться...

— А вообще-то здорово,— говорит Гродненский,— если у нас будет мужик. Может, наконец в поход сходим! Говорят, у него первый разряд по плаванию. Пускай теперь всех «баттерфляем» учит.

— Хотя бы кролем,— уступчиво сказал Курочкин.

— Ему это нужно, как рыбке зонтик,— учить вас. Неужели не видите? Топориком будете плавать, — с жесткой усмешкой произнес Андрюша.— Сейчас у нас что, «инглиш»?

— Ага...

Андрей распахнул дверь с табличкой «Кабинет иностранных языков». Здесь открыты окна, блестит свежевытертая доска. Девочка с повязкой — она тут одна,— растопырив руки, кидается к мальчишкам:

— Ну что вам здесь? Дайте же проветрить!

— А ты дежурная? Тебя туда вызывают.

— Куда? Зачем?

— Бороться с беспорядками. Там Виталь Палыч, он один не справляется,— весело наглеет Андрюша.— Вот у ребят спроси.

Девочка недоверчиво выглядывает в коридор, а Гродненский и Курочкин ловко выставили ее за дверь и, торжествуя, закрылись на ножку стула.

Андрей уселся на подоконник.

— Знаете, как его надо назвать?

— Кого? Виталия?

— Как?

— Числитель.

— Почему? — улыбаясь, спросил Пушкарев.— Нет, вообще-то подходит, но почему?

— А раз подходит, нечего объяснять. Числитель — и все!

Андрей достал из кармана полоску жевательной резинки в яркой обертке.

— Пожевать хотите? Канадская...

— Это тебе все отец привозит?— ревниво и подобострастно спрашивает Гродненский.

— Угу.

Все четверо начинают чавкать.

— А все-таки где он у тебя работает? — интересуется Курочкин.

Андрюша перестает жевать, сужает глаза.

— Ты клюкву в сахаре любишь?

— Ну?

— Вот он в каждый сахарный шарик вставляет по клюковке. Такая работа!

Гродненский заливается счастливым смехом, улыбается Пушкарев, а Андрюша серьезно наставляет надутого Курочкина:

— Никогда не спрашивай о таких вещах, понял? Не имею я права говорить.

— Нет, я знаю, что если человек... ну, вроде как Банионис в «Мертвом сезоне»...

— Ну хватит! — гаркнул Коробов. И наступило молчание. Вдруг Леня Пушкарев засопел, заволновался и, страдальчески морщась, объявил:

— Ребята... Андрей... Я хочу вам сказать одну вещь, тоже очень важную и секретную. Я получил недавно письмо...

— От своего толстого друга? — засмеялся Андрюша.— Помните, он рассказывал, что у него был толстый друг в прежней школе?

— Ну, был! И ничего тут такого нет. У него просто нарушение обмена веществ.

— За это самое ты и выбрал его?

— Он умный человек, понятно? Ты его не знаешь и не трогай его. Пока другие бегали, он умнел...

— И много у вас там было таких чокнутых?

Все трое, согнувшись пополам, хохочут над Пушкаревым.

— Все! Теперь не скажу... Хотел сказать про письмо...

— Ну ладно, пошутить нельзя? От кого письмо-то?

— Из Америки! — крикнул Пушкарев, пятнисто краснея.

— Во дает! — покрутил головой Гроднен-

ский.— Ври, да не завирайся.

— Да... не смешно,— хмыкнул Коробов.

— Ну как хотите! — отошел от них Пушкарев, и было что-то диковатое в его взгляде.

А вот и звонок. В дверь начинают так барабанить, что наивный человек может подумать, будто массам не терпится овладевать знаниями. Стул с дверной ручки упал от сотрясения и, спотыкаясь об него, массы вваливаются на урок английского....

3

После болезни и обидного директорского решения Виолетта Львовна смотрит на 6-й «Б» сквозь дымку разлуки, словно ей проводы предстоят, а не урок. Нужно быть сильной! Людям кажется, что она разваливается на части, так нет же! — и блестят ее глаза, сохранившие на шестом десятке изначальную детскую голубизну, и осанка у нее торжественно-прямая, и кофточка под жакетом белее первого снега. Подозревают ли дети о том, что происходит с ней, слышат ли щемящее что-то в звонкости ее голоса? Не должны!

— I am very glad to see you again. Good afternoon, sit down, my friends!

Все садятся, кроме Забелиной Ани, с виду эталонной отличницы: воротничок, банты, косички...

— Виолетта Львовна,— говорит она улыбаясь,— how do you feel?

— I am guite well, thank you.

— Я как староста от имени всех поздравляю вас с выздоровлением. Вот. И не болейте больше.

— I'll try, my dear, I'll try...— англичанка заметно растрогана. — Скажу откровенно: я скучала, мне не хватало вас... Правда, мне скрасили эти дни чеховские письма — это ни с чем не сравнимое чтение! Ох, друзья мои, растите скорей — вас ждет такое умное, такое грустное наслаждение, как Чехов... Вам можно позавидовать!

Кто-то захихикал. Сколько раз смех был ответом на эти ее «лирические отступления», и сколько раз она давала себе зарок воздерживаться от них! Она прощает им этот смех: вырастут — поймут...

— Но к делу, к делу! — сама себя заторопила Виолетта Львовна.— До моей болезни мы с вами взяли одну тему... Впрочем, нет! Тарасюк Гриша!

Встал приземистый квадратный мальчик угрюмого вида.

— Помнишь наш уговор? Если английского для кого-то не было, для тебя он был, не правда ли? Вон сколько у тебя точек в журнале — и под каждой подразумевается двойка... Итак, устный рассказик на любую из пройденных тем — прошу.

Тарасюк неторопливо пошел к доске, вздохнул, сказал: «Май Сандэу» — и стал складывать слова в предложения так, будто египетскую пирамиду воздвигал из каменных глыб. Пока он потеет, ужасая Виолетту Львовну своим произношением, познакомимся получше с 6-м «Б»...

Вот близнецы Козловские — смуглые, худенькие, неотличимо похожие. Они заняты марками — отобрали несколько штук из жестяной коробки, завернули в листок бумаги, и Коля Козловский надписывает: «Коробову. Теперь мы в расчете?»

А Коробов только что получил другое послание — фотографию из фильма «Мужчина и женщина»: Анук Эме с Ж.-Л. Трентиньяном.

— От кого это? — взволнованно любопытствует Гродненский.

Вместо ответа Андрей переводит взгляд на потупившуюся старосту класса.

— От Аньки Забелиной? Она что, в тебя втрескалась?

— А ты не знал?— улыбается Андрюша.

...А вот другая пара — Галя Мартынцева и Тамара Петрова. Они в близких, но трудных отношениях, их дружба основана, видимо, на притяжении противоположностей — начиная с внешности. Галка — с косичками, в добротных мальчиковых туфлях и школьной форме, а Тамарины узорные чулки, короткая юбка, болтающиеся по плечам светлые волосы бросают вызов уставному педантизму, а заодно и подруге.

— У тебя те задачки при себе? Ну, где дроби простые и десятичные свалены в одну

кучу? — спрашивает Тамара.

— Сейчас посмотрю...

Галка с готовностью достала тетрадь:

— А ты не решила? Могла ж позвонить.., гляди, это легче легкого!

— Да нет, я не для себя. Можно?

— Пожалуйста,— Галка передает ей тетрадь, а сама простодушно заинтересована: — А для кого?

Но подруга молча берет тетрадь, выжидает момент, когда внимание Виолетты Львовны целиком отдано произношению Тарасюка, затем переходит к блондинке из другого ряда, о чем-то говорит с ней тихонько и оставляет ей Галкину собственность.

— А почему Родионова сама не попросит?— спрашивает Галка, когда Тамара вернулась.— Как странно...

— Ничего не странно. Ты еще не знаешь, какая она гордая.

В громком шепоте Галки — возмущение:

— А гордая — тогда сама пускай делает, а не сдувает!

— И чего ты такая принципиальная? Если она не успела, если ее вообще два дня в городе не было?

Виолетта Львовна стучит карандашом, чтобы пресечь разговоры. И смотрит на Тарасюка, который намертво замолчал и стоит угрюмый, с капельками пота на переносице.

— That's enough... You may sit down. Ты старался, я вижу...

Она наклоняется с улыбкой сострадания над журналом.

— Внимание, друзья! До моей болезни мы с вами взяли одну тему, но не успели раскрыть. Называлась она, вы помните, «A letter to my foreign friend» — «Письмо к моему зарубежному другу». Запишем.

Пока она пишет на доске наивным каллиграфическим почерком, вернемся к девочкам:

— А где она была... не в городе? — выспрашивает Галка.

— В Рузе. Ну, знаешь, где артисты живут, композиторы... Там коттедж в ихнем распоряжении.

— А ее папа, что ли, композитор? Или артист?

— Нет, папа у нее обыкновенный. У нее мама всех знает.

— Как это — всех знает?

— Ну, я не имею понятия. Просто всех знает. Интересная женщина.

Галка примолкла: это надо обдумать.

— Поймите, как это важно,— говорила Виолетта Львовна,— уметь написать грамотное письмо за рубеж. Чтобы там сказали: как умны и культурны советские дети! Как хорошо они излагают свои мысли... Каждая ошибка в таком письме поставит в неудобное положение не только вас, но и... Гродненский, stop talking, please!, но и вашу школу, ваших педагогов и так далее. В такой корреспонденции мы защищаем честь и достоинство — да-да! — достоинство и честь нашей страны и ее молодого поколения!

В душе Виолетты Львовны жил пафос. Жил и требовал выхода.

— Do you understand me?

— Yes, I do,— сказал Андрюша Коробов.— Если мы что-нибудь не так напишем, может начаться война.

— It is not fun, Corobov! Война — это не повод для шуток, это огромное несчастье... Все записали тему?

И тут Гродненский, ухмыляясь, объявил:

— А Пушкарев получил письмо из Америки!

Класс очень развеселился, а Леня Пушкарев судорожным жестом убрал с парты белый прямоугольник письма, не дававший ему покоя все это время.

— Из Америки? Это интересно...— Виолетта Львовна слегка растерялась.— О чем же тебе пишут? Не секрет?

— Секрет! — выкрикнул Леня.— В том-то и дело... — Он свирепо глянул на Гродненского.— Может, я вообще ничего не получал?

— А что спрятал?

— Оно личного характера? — вмешалась Виолетта Львовна.

— Общественного. Самого общественного характера!

— Тогда, может быть, мы все дадим честное слово, что сохраним его в тайне... и ты познакомишь нас... Дадим слово, ребята?

— Дадим! Честное-пречестное! — зашумел 6-й «Б», все еще не вполне веря.

— Прямо здесь? Сейчас? — растерялся Пушкарев.

— Indeed, my boy, naturally!

Еще бы Виолетте Львовне не захотелось этого! В один миг все посторонние интересы утратили актуальность — и торжествовали ее предмет, ее тема!

Пушкарев достал письмо и пошел к доске. На конверте глаз опытного филателиста мог издали распознать редкую и ценную марку. Из конверта Леня достал листок, расправил его, побледнел и, глянув на класс, стал читать:

— How do you do, dear comrade Pushkarjov..

— Эй, комрад, давай сразу по-русски, чего там! — сказал Андрей, у которого недоверчиво и ревниво кривился рот.

— Коробов забыл, что у нас урок английского,— вмешалась Виолетта Львовна.

— Сейчас некогда, слишком важное дело! — крикнул Гродненский, который сам, без разрешения, сел за первую парту третьим человеком. Пушкарев предложил компромисс:

— Я сперва переведу, а потом прочитаю. Какая разница?

И учительница с улыбкой отошла к стене.

«Невзрачный» — кажется, так мы представили Леню Пушкарева вначале? Ничего подобного, характеристика отменяется. Вдохновение, ответственность, собранность, гордость и к тому же шалое что-то — все это светится на его лице. Это его звездный час! И он читает:

— «Здравствуй, дорогой товарищ Пушкарев!

В прошлый раз мы писали тебе про нашу учебу, спортивные игры и планы на будущее. Но это письмо не такое, оно секретное. Наши враги будут очень рады, если перехватят его. Поэтому будь осторожней и читай его только тем людям, которым ты доверяешь на 1000 процентов».

— Вот я доверяю, видите...— сказал Леня тихо, сурово и еще больше побледнел. Класс молчал.

— «Мы в опасности. И больше всех — наш учитель мистер Грифитс. Он коммунист, прекрасный человек и отец одного из нас. Он дал клятву на собрании, что никто из выпускников нашей школы не будет воевать во Вьетнаме. Директор испугался и хотел его уволить, но родительский комитет не дал: все матери учеников — за Грифитса!

Потом был еще один скандал — из-за негритянской девчонки, которую выгоняли за неуспеваемость. А мистер Грифитс позвал журналистов на экзамен и доказал, что она все знает, что ей специально занижали отметку по тайному приказу директора! С тех пор нашего учителя возненавидели крупные «шишки» города. За это время он уже получил 96 писем, и во всех нарисованы череп и кости».

Стоит ли описывать, как выглядел 6-й «Б», обратившийся в слух?

— «Вчера в его сад бросили пластиковую бомбу. Если мистер Грифитс погибнет, мы все выйдем на демонстрацию, и пусть тогда стреляют в нас — потому что жить без этого человека мы не согласны. Каждую ночь кто-то из нас дежурит около его дома, но у нас один наган на всех, а у них ружья с оптическим прицелом. Полицейские делают вид, как будто ничего не происходит. А мы знаем, что очень даже происходит, что идет охота на человека! Они боятся, что он передаст в печать некоторые важные документы...

Поговори со своими друзьями, товарищ Пушкарев. Мы будем ждать вашего совета или какой-нибудь помощи. Придумайте что-нибудь!

Считайте нас пионерами.

Клайд Грифитс,
Роберта Олден,
Сондра Финчли,
Джил Трамбол,
Фрэнк Гарриет,
Орвил Мэзон».

Леня перевел дух.

Потрясенный 6-й «Б» молчал.

— По-американски читать? — спросил Леня. Он вспотел, и глаза у него были пьяные от вдохновения и гордости.

— По-английски, мой друг,— мягко поправила Виолетта Львовна,— Ну что ж, я думаю...

— Потом, потом! — раздались голоса.

И все же она церемонно и торжественно попросила:

— Леня, разреши мне познакомиться с этим документом.

— З-зачем? — тупо спросил Пушкарев.

— Нет, я тут же верну, ты не волнуйся!

Он протянул учительнице письмо. На его ярко-малиновых ушах была четко видна каждая прожилочка. Они едва не дымились, его уши.

А потом — началось... Вы думаете — гвалт, выкрики, разгул страстей? Ничего подобного. Началась пресс-конференция.

Ее открыла Галя Мартынцева. Она почтительно подняла руку и сказала, поднявшись:

— Леня, можно спросить?

— Ну?

— Леня, а ты давно знаешь этих ребят? И если это не секрет — откуда?

Галя села. Леня откашлялся.

— Ну, Клайд — он мой приятель с позапрошлого года. Он приезжал к нам с отцом. Как турист. Иду я один раз мимо гостиницы «Россия», вдруг подбегает такой курчавенький парнишка в темных очках. Просит разменять десять копеек. Ну, на ломаном русском языке, конечно. Ему «двушка» была нужна для автомата. А у меня, как назло, ни копеечки. Ну, я ему тогда объяснил, что на десяти копейках автоматы у нас работают, как на «двушке», даже лучше. Так и познакомились... Потом переписываться стали. Вот и все.

Следующий вопрос Пушкареву поставил Гродненский:

— А как мы им будем помогать?

Ответил Коробов, ядовито и мрачно:

— Завтра все принесут по десять копеек!

Курочкин не согласился:

— Почему по десять? Надо по рублю! Правда, Лень?

— Им до лампочки твои рубли, у них все на доллары,— высокомерно остудила его пыл Аленка Родионова.

Гродненский, полыхая, как факел, от рыжести и возбуждения, сидел уже на крышке парты и тянул к себе за рукав Леню:

— Лень! Ну послушай же! Я придумал! Тихо! Им, знаешь, чего надо? Собаку!

Все опешили.

— Зачем? — Леня ошалело улыбался и часто поглядывал на Виолетту Львовну. То на нее, то на Коробова.

— Им надо подарить сторожевого пса! Чтоб к дому этого учителя все чужие подойти боялись! Чтоб он мертвой хваткой за горло!

— Андрей, ты чего... не согласен? — оглянулся Гродненский на своего патрона, который горбился за партой с потемневшим, замкнутым лицом. Андрей Коробов был в оппозиции.

— А ежа им не надо? — спросил он, прожигая Гродненского презрением насквозь.— А то вот у Козлят есть лишний еж, они дадут на такое дело...

Близнецы переглянулись, и Толя сказал:

— Во-первых, у нас ежиха, и совсем она не лишняя...

— А во-вторых,— подхватил Коля,— ты кончай, Коробов, издеваться. Или предлагай по-человечески, или молчи!

Так с Андреем до этого урока не смел разговаривать никто.

— А я не верю! Вот мы сейчас поглядим, что экспертиза покажет! — крикнул он тонким голосом.

И все взгляды обратились к позабытой Виолетте Львовне, которая, отойдя в уголок, читала письмо по-английски. При этом все складочки, мешочки, морщинки на ее лице пришли в хлопотливое движение. Это означало много чувств и побуждений сразу... Она затруднялась, словно решая некий ребус, чему-то сопротивлялась, спорила с чем-то... И вдруг посветлела — решила, видимо.

— Кто это не верит? — подняла она голову.— Эти мальчики, они же рискуют... Я знаете, что вспомнила? Испанию 36-го года. Республику Дон-Кихота, которая первой поднялась на бой с фашистами! И всем честным людям было до этого дело, понимаете? Туда бежали мальчишки... А недавно в «Комсомольской правде» была статья, я ее вырезала на всякий случай. Называется «Сделайте что-нибудь для Греции». Это человеческий вопль оттуда... Там насилие над сове-

стью, над культурой, там застенки, доносы... А теперь — вот эта американская трагедия! Клайд Грифитс... Сондра Финчли... И какой сюжет! Леня, я должна тебя поцеловать.

И, действительно, она поцеловала в лоб — на глазах у всех — страшно смущенного Пушкарева.

— За что? — почти испуганно спросил он.

— Просто так. Нигде не сказано, что педагог не имеет права поцеловать своего ученика!

— Понял, да? — крикнула Коробову Галя Мартынцева и передразнила: «Экспертиза, экспертиза»... Виолетта Львовна, мы составим ответ и дадим вам проверить ошибки!

— Ну что ж... Только следите за временами и артиклями! — благословила их Виолетта Львовна, обводя класс влажными глазами детской голубизны.

4

Уроки кончились. Классные журналы водружаются на место — в соответствующие прорези фанерного шкафа.

— Коси, коса, пока роса,
Роса долой — и мы домой,

— сказал похожий на Шолохова учитель ботаники Николай Николаевич.

— Людмила Степановна,— остановила директриса учительницу комсомольского возраста. — Во-первых, с обновкой вас...

Речь шла о туфельках.

— Нравятся?

— Прелесть! Но жалко такие на каждый день, и ноги уставать будут.

— Нина Максимовна, но я больше нигде не бываю! Куда их надевать-то?

— А у вас теперь есть с кем пойти в театр, в консерваторию...— Нина Максимовна с прищуром поглядела на Виталия. Тот покосился на туфельки, перевел взгляд выше и не подхватил директорской инициативы, отмолчался.

— Мне, слава богу, есть с кем пойти, только вот когда? — парировала Людмила Степановна.

— Драмкружок, кружок по фото, а мне еще и петь охота,— вставил Николай Николаевич.

— Кстати, Людочка, а как наш вечер? Срок приближается, два раза откладывали, больше нельзя...

— Что вы, Нина Максимовна, я все помню! У меня идея такая: без обычного длинного доклада обойтись, все равно слушать не будут... Мы сделаем интереснее: каждый из тех, кто отвечает за вечер, возьмет на себя один континент. Понимаете? Обзор политических событий на одном континенте, — быстро и убежденно говорила она.— Скажем, Зоя Григорьевна возьмет Европу...

— Помилуйте, Людмила Степановна! — возмущается та. Она уже стояла в дверях и ждала паузы, чтобы попрощаться, и вдруг такой поворот! — Всю Европу — мне одной?

— Ну хорошо, хорошо, только восточную, социалистическую. Тогда западную возьмет на себя... А где Николай Николаевич?

И правда, ботаника не было, он выскользнул незаметно.

Нина Максимовна засмеялась.

— Я его догоню и передам, хорошо? — сказал Виталий.— Всего доброго, до понедельника.

— Вот хитрец, а? — директриса разгадала его маневр. — Нет уж, постойте, вы теперь наш человек, вам тоже что-нибудь перепадет!

— Мне дайте, если можно, Антарктиду,— попросил Виталий.

Громыхнул смех.

Нина Максимовна колыхалась, оценив шутку.

А Людмила Степановна сказала:

— Вы, Виталий Палыч, в институтской команде КВН не участвовали? Нет, я кроме шуток хочу вам поручить Западную Европу... А могу — США.

— Здесь, кажется, что-то распределяют? — осведомилась только что вошедшая Виолетта Львовна.

— Не крымские путевки со скидкой, увы!— нагнувшись над сумкой и извлекая оттуда яблоко, сказала Зоя Григорьевна.

— А почему вы решили, что я такая материалистка? А мне как раз захотелось взять общественное поручение!

Виолетта Львовна произнесла это с таким вызовом, так искренне и звонко, что все заулыбались, растрогавшись.

— Да это парадокс,— сказала Людмила Степановна с оттенком восхищения.— Чем ближе человек к пенсии, тем выше у него общественная активность! Я сколько раз замечала...

Нина Максимовна сжала ее руку, помешала договорить: она первая заметила, что Виолетта Львовна перенесла сказанное, как удар в лицо.

— Есть слова... от которых женщина сразу стареет...— очень тихо вымолвила «англичанка» прерывистым голосом.—Когда-нибудь вам, Людмила Степановна, неделикатные молодые люди... тоже скажут их! Тогда вы поймете.

И она отошла в сторону, облокотилась на подоконник, ко всем спиной.

— А что я такого сказала? — поразилась Людмила Степановна.

— Вы знаете, что пенсия для нее, это...— шепнула директриса и пальцем начертила в воздухе крест.— И я ее сегодня огорчила. Извинитесь...

Людмила Степановна поспешила к «англичанке» с объятиями:

— Виолетта Львовна, миленькая! Да что вы!..

Виолетта Львовна стремительно повернулась:

— Чепуха, не извиняйтесь... Знаете, гениально сказал Федор Иваныч Тютчев, я держусь за эти стихи, как за спасательный круг:

Когда дряхлеющие силы
Нам начинают изменять
И мы должны, как старожилы,
И мы должны, как старожилы,
Пришельцам новым место дать, —
Спаси тогда нас, добрый гений,
От малодушных укоризн,
От клеветы, от озлоблений
На изменяющую жизнь;
От желчи горького сознанья,
Что нас поток уж не несет
И что другие есть призванья,
Другие вызваны вперед...

И без всякой паузы она спросила:

— Мне бы только понять: кто вы, эти другие? Какие вы?— Взгляд ее остановился на Виталии — вопрос, видимо, был к нему. Раздались два-три хлопка в награду ей за чтение, за пафос, но тут же смолкли пристыженно.

Виталий улыбнулся:

— Вы меня спрашиваете?

— Вас, юноша, вас! К вам перешли мои дети — так что я спрашиваю не из пустого любопытства, а из-за них...

Но что он мог ей ответить?

5

Дверь 6-го «Б» изнутри заперта ножкой стула. А снаружи стоит нянечка и, дергая дверь, ведет через нее переговоры:

— До трех считаю. Если не опростаете помещение, зову директора. Вот и весь сказ. Один... Два...

— Ну, тетя Поля! У нас же дело важное,— слышится умоляющий хор.

— Было б важное,— с вами бы учитель сидел! Два с половиной... Три! Пошла!..— и она, оставаясь на месте, шаркает тапочками, изображая удаляющиеся шаги.

Пауза.

Слышен голос Пушкарева:

— Ну и плевать. Можно у меня собраться... Хотите?

— А всем можно?

— Спрашиваешь!

Возгласы одобрения и энтузиазма.

Дверь распахнулась, и в класс юркнула тетя Поля со шваброй наперевес.

6

И вот они поднимаются на Лёнин этаж. Частично бегом, частично на лифте. Как лифт не оборвался, как он выдержал — остается технической загадкой: в тесной кабине сплющилось полкласса.

Как выдержала соседка Пушкаревых, болезненная женщина, в оторопелом молчании глядевшая на эту орду, тоже неясно.

Дубовая вешалка жалобно скрипела, коридорный коврик превратился в замызганную тряпку, мокрые следы потянулись в места общего пользования, а по стеночке выстроились портфели всех фасонов и мастей... Потом их, впрочем, разобрали, чтобы на них сидеть: не хватало стульев, тахты и подушечек.

Леня мчится на кухню — поставить чай.

обновить заварку и попутно решить задачку: во сколько смен уложится чаепитие 6-го «Б», если дано: три чашки, один стакан и две банки из-под майонеза...

В кухню заглядывают девочки:

— Леня, а позвонить можно?

— Можно, все можно...

И начались телефонные разговоры с родителями:

— Мама, ты не волнуйся, я поздно приду... У одного мальчика, ты его не знаешь... Да нет, здесь все наши. Ну почему обязательно праздник? Во-первых, сегодня суббота, а во-вторых, у нас дело! Какое, какое... Международное! И ничего смешного! Да, да, ела, сыта...

— Мамуля, отмени сегодня музыку! Скажи ей, что я заболела, ладно? Ну и пожалуйста! Ну и говори. А я все равно не пойду. Потому что, если все мы раз в жизни собрались, надо быть кретинкой, чтоб променять свой класс на музыку.

— Тетя Леля! Скажите папе, когда он придет, чтоб меня не ждал. Каша под подушкой, он знает. Да, дело у меня! Мы письмо из Америки получили... Там надо кое-кому помочь!

У телефона — близнецы Козловские.

— Ба, я русским языком говорю: ежиха спит и не проснется! И вообще, это кем надо быть, чтобы бояться ежа!— возмущается Коля.

Толя отнимает у него трубку: ,

— Ба, а Тортилу ты ведь не боишься? Дай ей салату, ба! А для рыб еда на окне, только кинуть — и все!

— А бабка не знает, где Тортила! — пугается Коля.

— Ба, она под кроватью, наверно! Или в коробке из-под маминых ботинок...

Трубка булькает возмущенно: бабушка, наверное, не хочет ползать под кроватью за черепахой.

Из комнаты вылетает Гродненский:

— Ну скоро вы? Время-то идет! Лень, вели, чтоб кончали трепаться...

В кухню, где Леня закрутился в хозяйственных хлопотах, является Курочкин:

— Леня, мы пока из русско-английского словаря записываем слова, правильно? Какие могут пригодиться... Ну, там «президент», «убийство», «оружие», «фашисты», «сволочи»...

— Ругательства в международных письмах не пропускают,— с достоинством заметила, гася за собой свет в уборной, Аленка Родионова.

— Лень! — опять зовет Гродненский.— Они хотят твой альбом семейный смотреть! Где ты — голым ребенком....

Ясное дело — Леня пулей летит в комнату, вырывает у Тамары Петровой этот ужасный снимок и кричит:

— Все! Начали! Тихо!

Легкомыслие сменяется боевой готовностью.

Леня оглядел лица товарищей и вдруг погрустневшим голосом предложил:

— Давайте позвоним Коробову, а? У него лучше всех котелок варит, пускай идет помогать...

Посветлевшее лицо старосты Ани Забелиной без слов говорит, что она — за это предложение.

Но Гродненский мрачно сплюнул:

— Андрей не пойдет. У него это... зуб разболелся.

— Зависть у него разболелась, понятно?!— крикнула Галка.— Что не ему написали из Америки!

— Не пойдет он,— повторил Гродненский.— Я его знаю.

— А позвонить надо. А то нехорошо...— играя в объективность,— сказала Забелина.

Пушкарев хмуро объявил:

— Голосуем. Кто за то, чтобы позвонить? — и сам первый поднял руку.

7

Виталию было с Виолеттой Львовной по дороге. Так что пришлось нести ее портфель. И приноравливаться к ее шагу. И, пряча улыбку, выслушивать ее рассказы о 6-м «Б»...

— А чем славится Тарасюк — вам не говорили? Он шашист. Он играет в стоклеточные шашки виртуозно, ну просто гроссмейстер. Но — странное дело! — ему тяжело даются абстрактные понятия. Он не успевает за учи-

телем... вот как я сейчас не успеваю за вами. Помедленней, хорошо?.. А есть дети с умозрительным складом ума. Алена Родионова блестяще даст вам формулировку правила, а на задачке, которая решается по тому же правилу, она у вас может скиснуть... Но это вы сами увидите, сейчас надо говорить о том, что за кулисами, чего на уроках не понять. Вот братья Козловские — совершенно особенные люди. Помешаны на всякой живности! Их родители сознательно удирают в долгие командировки, потому что дома житья нет от черепах, хомяков, кроликов... кажется, есть даже одна змея! Если вы как-нибудь невзначай обнаружите хорошее знакомство с книгой Брема или, скажем, интерес к хищникам, к любому их отряду — братья будут ваши, а их преданность кое-чего стоит. Кстати, это только кажется, что Толя и Коля — два одинаковых человека. Да, они почти Бобчинский и Добчинский, но Анатолий — порывистый, резкий, а Николай — тот мягче, как-то более пластичен душевно... А вы заметили, что на многих наших мальчиков сильно влияет Андрюша Коробов? Больше того, настоящая власть сейчас не у нас с вами, а у Коробова! Чем он их притягивает, каким медом намазан — не пойму, тут есть загадка... Вы меня слушаете?

— Да-да. Коробов — это беленький такой?

— Беленький... С целым набором улыбок, на все случаи жизни. Но сегодня ему улыбаться не пришлось, сегодня он изведал муки композитора Сальери!

— А что случилось? Объявился Моцарт?

— Так и тянет рассказать, но не имею права: торжественно давала честное слово! Какое у вас впечатление о Лене Пушкареве?

— О Пушкареве? Смутное пока. Виолетта Львовна, я даже по фамилиям не всех помню, у меня было только восемь уроков.

— Да... Сегодня Галю Мартынцеву вы назвали Суконцевой.

Он усмехнулся и, томясь, взглянул на часы.

— Вы торопитесь?

— Да... То есть нет. Но вы сами, наверное, устали? В первый день после болезни... И может, ни к чему такая основательность: я же временно у вас, только на практике...

Он прятал глаза от ее прямого «рентгеноскопического» взгляда, который душу просвечивал. Они стояли теперь у метро. Лоточница продавала горячие пирожки. Мимо двигался человеческий поток, и кто-то в нем узнал Виталия, помахал рукой, а он поймал себя на суетном, противном чувстве стеснения за свою пожилую даму, за ее кокетливую шляпку.

— И вообще,— сказал он, набравшись духу,— зря вы так на меня надеетесь. Не надейтесь так, а то я себя обманщиком чувствую. Я, Виолетта Львовна, полная бездарность в педагогике.

— Кто это вам сказал? Ваш доцент, этот... Филипп Антонович?

— Да, я с ним согласен, вот в чем дело. И правду он говорит, что я все эти четыре года выносил этот предмет за скобки. Другим увлекался, другую работу делал...

— Какую же?

— Курсовую. О поведении изолированного атома в магнитных полях.

— Изолированного? — переспросила она.

— Да.

— Китайская грамота. Ну и как же он ведет себя там? Понимает, по крайней мере, что он не в пустоте околачивается, а в магнитном поле?

— Понимает!

И оба они засмеялись.

Поблизости дымилась урна: чей-то окурок поджег мусор, и оттуда валил черный столб дыма. Виталий извинился, отошел, ловко перевернул урну кверху дном и этот микропожар погас. Виолетта Львовна проследила за этим микроподвигом веселыми глазами, он ей почему-то понравился.

— Ну с выводами о бездарности я бы пока не спешила,— заявила она Виталию, когда он вернулся.— Детей-то вы любите?

Он виновато пожал плечами:

— Не знаю...

— Вы самого себя не знаете, вот что! Но вы молоды и честны — уверяю вас, это немало. Вам на метро?

— Нет, я уже почти дома. Вон мои окна.

— Вот как? А я-то льщу себя надеждой, что вы меня проводите! Оказывается, я— вас... Давайте портфель. Итак, я отношусь к вам с «оптимистической гипотезой», как учил Макаренко. Извольте ее оправдать!

Она исчезла в метро, а он стоял на ветру без головного убора и усмехался в полрта. Привычная спасительная ирония боролась с восхищением, которое вызывала в нем эта женщина.

8

Стол в комнате Пушкарева весь в газетах, вперемешку с английскими тетрадками, грамматикой, словарями. Видела бы это Виолетта Львовна!

Коллективно составляемый текст записывала Аленка Родионова — она с третьего класса занималась английским с домашней учительницей.

Гродненский, лежа на столе животом, поставил неожиданный вопрос:

— А про Вьетнам будем писать?

— Не надо,— сказал Толя Козловский,— это для них и так позор...

— Ребята же не отвечают,— добавил Коля.

— А если отец этой Сондры Финчли или еще чей-нибудь — летчик там? И бомбит? — спросила Галка у Лени.

Леня задумался, поморщил нос и ответил строго:

— Тогда обязательно надо про это написать! Какие там последние слова? — он взглянул через плечо Аленки.

— We are ready to help you anyway,— прочла она.— И хватит, не берите на себя слишком много. Тоже мне дипломаты!

— Дипломатия тут и не нужна, тут все надо искренне! — убежденно возразила Галка, у которой особая потребность противоречить Родионовой.

— «Ту хэлп ю эниуэй...» — повторил Гродненский.— Нет, глупое письмо получается. Люди просят нас что-нибудь придумать, а мы пишем: «Готовы помочь вам всячески». Это ж одни слова!

Наступило молчание. Было ясно, что Гродненский прав.

— Там в любую минуту могут расправиться с этим мистером Грифитсом, — не сказала, а простонала Аня Забелина.

— Какой же он мистер, если он коммунист,— тихо поправил Леня.— Товарищ Грифитс.

— Мальчики, миленькие, ну предлагайте же что-нибудь!— взмолилась Галка.— Время уходит!

— А мой дядя, мамин брат, работает в АПН,— вдруг сказал Курочкин.

— Ну и что?

— Как что? Агентство печати «Новости». Если ему все рассказать, назавтра об этом может узнать весь мир.

— С ума сошел? — осведомился Леня.

— А чего? Пускай наше правительство пошлет ихнему ноту: мы требуем безопасности и свободы слова для учителя Грифитса, проживающего там-то... Ответственность за его жизнь ложится на ваши правящие круги... Вот это будет помощь!

— Грандиозно,— одновременно выдохнули близнецы.

— Чепуха! — крикнул Леня.— Такие ноты вручаются в самых крайних случаях! Мы ведь не только за этого учителя... мы еще и за мир, правильно? Нет-нет, никаких скандалов. Надо придумать, что мы сами можем сделать...

— Точно,— вздохнула Галка.— А то взрослые сразу захватят это дело себе...

9

Виталий медленно брел домой, уткнувшись в шахматную рубрику только что купленной «Недели».

Вдруг на противоположной стороне улицы, на пятом этаже распахнулось окно и раздалось скандирование:

— Ви-таль Па-лыч! Ви-таль Па-лыч!

Он поднял голову и узнал ребят, которых с сегодняшнего дня ему следовало называть с в о и м и.

— Помогите нам! — гаркнул Гродненский, и прохожие стали, замедляя шаг, оглядываться на Виталия, на окно с детьми...

— В чем? В чем помочь-то? — спросил

Виталий через улицу.

Ему не сразу ответили, там шло какое-то бурное совещание.

Потом крикнул Пушкарев, протиснувшись между братьями Козловскими:

— Не надо, мы сами!

— Сами мы еще год будем думать! — возразил кто-то.

Нелепое было положение. Они что-то объясняли ему, но ведь это была московская улица в час пик, и Виталий никак не мог слепить в разумное целое клочья отдельных фраз, тем более что единодушия у этой оравы в окне не было, каждый кричал свое. А он стоял, задрав голову:

— Где это вы? Что делаете?

Наконец расслышал:

— Третий подъезд, квартира двадцать три!

Чтобы прекратить этот уличный инцидент, надо было подняться к ним. На лестнице он усмехался и бормотал:

— «Покоя нет, покой нам только снится...»

И вот он сидит за столом, не сняв плаща, а Галя Мартынцева ему переводит с английского:

— «...Мы будем ждать вашего совета и какой-нибудь помощи. Придумайте что-нибудь! Считайте нас пионерами.

Клайд Грифитс,
Роберта Олден,
Сондра Финчли».

— Ну-ка, ну-ка,— встрепенулся Виталий Павлович,— прочти имена сначала!

Хозяин дома, до странности тихий, словно прирос к стене.

— Клайд Грифитс,— стала покорно повторять Галка,— Роберта Олден, Сондра Финчли, Джил Трамбол, Фрэнк Гарриет, Орвил Мезон.

— Та-ак,— молвил учитель, оглядывая серьезные лица вокруг себя.— А Том Сойер там не подписался?

— При чем тут он? — спросила Родионова.

В углах рта у Виталия дрожал смех.

— Свободно мог подписаться Том Сойер. И Остап Бендер. А если хотите, и Дон-Кихот, и Анна Каренина, и Наполеон! Подшутили над вами, братцы!

Он уже дал волю разбиравшему его хохоту, как вдруг Леня Пушкарев, толкнув Алену Родионову и Курочкина, пулей выскочил из комнаты.

— Что это с ним? — спросил Виталий.

Вместо ответа они переглянулись. Осипшим голосом Гродненский спросил:

— Как... подшутили? Кто?

— Ну, не знаю. Тот, кто писал вам это послание. Складно придумано, надо сказать. С учетом реальной политической ситуации. Только имена-то из книжки. Из «Американской трагедии» Драйзера.

У них были такие опрокинутые лица, что тон Виталия поневоле стал извиняющимся:

— Может, не надо было говорить? Но вы ж попросили помочь... вы тратили драгоценное серое вещество на это... Вы возьмите этот роман, полистайте...

Тамара Петрова и Аленка Родионова расхохотались. Галка Мартынцева искала на стеллажах Драйзера, прикусив палец зубами. А Гродненский остервенело смахнул со стола газеты, черновики ответного письма, словари и застонал, как от зубной боли.

Пушкарев исчез, он заперся в ванной. Сквозь шум крови в висках, сквозь слезы он слышал, как ему барабанят в дверь, как Козловские говорили:

— Открой, Пушкарь! Все уже все поняли... Не поможет ведь!

— Объясни, зачем ты это сделал?

— Ладно, в школе поговорим!

Топали ноги в коридоре, кто-то хихикал, одеваясь, щелкал замок, дуло понизу из входной двери. Тамара Петрова изрекла:

— Давить за такие вещи надо!

— Братцы,— неубедительно укрощал их Виталий.— Вы объясните хотя бы, что произошло... Он что, сам автор этого письма?

Серый, с плотно закрытыми глазами и ртом, Леня сидел на борту ванной. «Брехня, брехло!» — слышал он напоследок. Дверь в квартиру пищала, выпуская гостей, и все никак не захлопывалась, замыкающим был Виталий, и он чувствовал, что не вправе уйти.

— Виталь Палыч, вы остаетесь? — спросил Коля Козловский. И снял с брата кепку:—

Это моя!

Дверь за ними закрылась. Выглянула соседка в надежде, что ушли наконец все. Увидела долговязого парня в плаще, он с мрачным видом закуривал.

— Здравствуйте,— сказал он.— Вы... Лёнина бабушка?

Женщина сняла с вешалки свое пальто и зонтик. Забирая их в комнату, сердито откликнулась:

— Я сама по себе, бог миловал!

Виталий покрутил головой и начал деликатно стучаться в ванную:

— Леня, открой! Давай потолкуем. Лень... Если ты на меня обиделся, то ведь я не хотел, я ж был не в курсе... Чудак, ты или открой или воду хотя бы выключи! Воду, говорю, выключи, а то не слышно!

Никакого ответа. Шумит вода.

— Ты что там делаешь? — испугался Виталий.— Я не хотел, Леня!

— Вот Андрей заранее не верил,— и молодец,— сказала Аня Забелина на первом этаже.

— Да...— вздохнула Родионова.— Сколько времени потерять из-за одного обормота.

Гродненский со странно искаженным лицом вдруг притиснул Аленку к пыльной секции радиатора:

— Тебе времени жалко, а я верил! — заорал он.— Верил я!

— Пусти... Я-то при чем?

Высыпали во двор. Навстречу им невысокая худенькая женщина спешила в то же парадное. Остановилась, глядя на взъерошенную эту толпу.

Вроде бы она узнала одноклассников сына, но боялась ошибиться: прежде они не навещали его ни вместе, ни порознь...

— Здравствуйте,— отстав от своих, сказала ей строго, без улыбки Галка Мартынцева.— Вы Лёнина мама?

— Да... добрый вечер,— женщина приветливо улыбнулась, но, увидев ребячьи лица, обернувшиеся к ней, испугалась чего-то.— С ним... все в порядке? Где он, Леня?

— Дома, дома,— заверила Галка.— Ребята, у кого письмо? Там осталось?

— У меня,— отозвался Гродненский и брезгливо вытащил из кармана скомканный конверт. Галка передала его Пушкаревой.

— Вот. Скажите, пожалуйста, откуда у вашего сына такой конверт?

— А у него-то вы спрашивали?

— Он говорит, из Америки. Это и так видно. А вот как он к вам попал? — оттеснив Галку, спросила Аня Забелина тоном самой Фемиды.

— Видите ли... Из Соединенных Штатов писали Лёниному отцу. Теперь-то у него новый адрес... Несколько лет назад он прооперировал одного американского спортсмена, спас его, можно сказать, и с тех пор этот юноша и его семья шлют доктору Пушкареву благодарности и поздравления. На пасху, на рождество... А что случилось-то?

Но они слишком презирали ее сына, чтобы жаловаться на него.

И не могли прямо смотреть Пушкаревой в глаза.

— А вы справляете пасху и рождество?— заинтересовалась Тамара Петрова.— Вы что, верующие?

Лёнина мама бледно улыбнулась.

— Это они справляют, американцы эти. И каждый раз пишут: «Да хранит вас Господь».

Помолчали.

— Еще есть вопросы? — осведомилась у ребят Забелина.

— Дело ясное, что дело темное,— сказал Гродненский и, отвернувшись, сплюнул.— Пошли.

— Но какое дело?— допытывалась встревоженная мама.

— Пусть ваш сын вам расскажет! — уклонилась Галка за всех. Ребята невнятно пробурчали «до свидания» и пошли прочь.

Когда Лёнина мама зашла в квартиру, когда застала там незнакомого человека, который ломился в ванную комнату, у нее ослабли ноги, предчувствие беды сковало язык.

— Вы... кто? — выговорила она и провела рукой по горлу.

— Меня Виталий зовут. Я у них на практике, а Леня — там...— невразумительно

объяснил гость.— Заперся, понимаете, и молчит... У вас топорика нет? Или хотя бы стамески?

— А что тут произошло?!

— Да не знаю я ничего толком. Я понял так, что была какая-то игра или шутка... с письмами от американских детей... Нет, сперва нужно достать его оттуда. Он у вас психически устойчивый мальчик или не совсем?

Не следовало ему задавать такого вопроса, взгляд женщины стал враждебным, и она сказала:

— Вам лучше уйти, наверно. Какой бы он ни был, я с ним сама договорюсь...

— Извините...

И страшно злой на самого себя, с крохотным сигаретным огарком, от которого уже дымились пальцы, он бочком, бочком ретировался из этого дома...

А Леня Пушкарев лежал под душем во всей одежде и в ботинках. Он дрожал от позора и отвращения к жизни. Ему хотелось утонуть или простудиться до смерти.

— Сынок, не бойся, это я, — сказал мамин голос.

10

На другой день было погожее апрельское воскресенье. Галка и Тамара спешили в кино; поток машин их задерживал.

— Чего ты так возмущаешься, даже не понимаю,— дернула плечом Тамара.

— Как?! Мы же одинаково считаем...

— Одинаково. Только ты все никак не успокоишься, а, по-моему, на него надо плюнуть и растереть.

— Но такого я еще не видела! Какой-то он нетипичный...

Наконец дали зеленый свет, девочки побежали через дорогу.

Они были уже в двух шагах от кино, когда стоящий у тротуара новенький «москвич» напугал их резким сигналом ни с того ни с сего. Девочки шарахнулись, оглянулись — в машине сидела Аленка Родионова, трудно узнаваемая из-за темных очков.

Тамара так обрадовалась, как будто Аленка собиралась свой «москвич» ей подарить.

— Ой! Аленушка... Ты что тут делаешь?

Родионова вышла из кабины, посмотрела на Галку (как поймешь, хорошо или плохо посмотрела, если на ней темные очки, совсем, кстати, ненужные в эту погоду!), сказала ей «здравствуй», а Тамару взяла под руку.

— Ты понимаешь, мама зашла в этот дом на минутку, а сидит там уже полчаса. Скука ужасная. Тэм ей какие-то туфли предлагают, а вообще-то мы сейчас едем к знакомым актерам из Таганки...

Они прохаживались, а Галка стояла в стороне и глупо ждала. Она только теперь ясно поняла, с кого Тамара «сдирает» свои моды: та же белая куртка на Аленке, те же белые легкие ботинки, на голове так же чалмой повязан белый платочек, и сумка на таком же длинном ремне висит через плечо.

Они беседовали. А у Галки было такое лицо, словно сейчас она крикнет: «Граждане, что же это такое происходит?! Вы понимаете? Я — нет!»

Вместо этого она дождалась, когда подруга повернется к ней лицом, и окликнула ее, улыбаясь зачем-то.

Тамара прикусила губу в досаде:

— Ты... знаешь что? Ты оторви мне билет и иди сама. Я на журнал опоздаю... тут у нас один важный разговор.

Галка не понимала и не уходила.

— Если опаздывать, то вместе,— сипло сказала она, но вмешалась Аленка:

— Тебе же русским языком объяснили, чего же ты ждешь?

— А тебе-то что? Ты еще не купила эту улицу и не командуй, пожалуйста! — выкрикнула Галка, и лицо ее подурнело, заливаясь краской.

Она сунула Тамаре оба билета и быстро пошла, подняв плечи. Ее шляпа сползла набок и вздрагивала при ходьбе, уже не на голове, а рядом.

— Анекдот ходячий,— вздохнула Аленка и открыла Тамаре дверцу: — Садись, здесь хоть можно спокойно поговорить.

Галка стояла у входа в кино. Ей рано было плакать. Сперва ей надо было уложить в го-

лове факт, который не хотел там укладываться.

Над ее головой нарисованный Юрий Никулин завлекал зрителей на новую комедию.

А в кремовый «москвич» уже села за баранку стройная блондинка в таких же, как у Аленки, очках, и Аленка ей что-то говорила, видно, знакомила Тамару с мамой.

Галка видела, как Тамара сидела на заднем сиденье одна и жадно приобщалась к разговорам и планам этой семьи и скромно улыбалась, чтобы нравиться этой интересной женщине, когда та смотрела в зеркальце заднего вида.

А потом «москвич», набирая скорость, миновал кинотеатр и Галку с ее съехавшей назад шляпой.

11

Семья Андрюши Коробова только что кончила завтракать. Бабушка, папина мать, убирает посуду. У нее темное морщинистое лицо и светлая улыбка, уже знакомая нам по беленькому личику внука. Но сам внук сегодня не намерен улыбаться; недопив чай, он перебрался на тахту, всем видом своим говоря, что никакие силы и соблазны не сдвинут его оттуда...

Бабушка подходит, придирчиво щупает ему лоб.

— Отстань, ба.

— Вроде нормальная. И чего, спрашивается, в молчанку играть? Если что болит — скажи. А не болит — опять скажи, чтоб родные зря не переживали второй день. Ты глядь, апрель-то какой на улице!

— Зачем вы его улицей соблазняете? Мало он там околачивается?

Это говорит мама Андрюши — обаятельная, похожая на сына. Она рассеянно проглядывает «Огонек». Папа тоже здесь, но его почти не видно: он полулежит в кресле, закрывшись газетами.

— Лучше бы в кино сходили, как в тот раз... чем лежать да колупать стенку! — стоит на своем бабушка, но Андрей молчит, и она отправляется на кухню.

Пользуясь ее отсутствием, мама комментирует насмешливо:

— Это ж надо — в семьдесят лет такая страсть к культурному отдыху! И главное, напрашивается сама. Как будто у парня нет товарищей, с кем в кино сходить...

Не повернув головы, Андрей тихо, но внятно говорит:

— В гробу я видал этих товарищей.

— Андрей, я не переношу этих выражений, ты знаешь.

— Пять целых девять десятых процента...— со вздохом сказал из-под газеты папа.

— Что?

— Безработных в Америке — пять целых девять десятых процента от всего работоспособного населения.

Пауза.

Комната у Коробовых большая, светлая, но в ней всего слишком много: низкие мягкие кресла, тахта, диванчики, застекленные шкафы с резными игрушками и посудой, низенькие столики, торшеры, бра. Господствует же над всем этим огромный письменный стол.

— Петя,— говорит бабушка, входя в комнату,— я как мусор выносила, гляжу: там на доске наша фамилия написана. Это за что?

— Вот хамы! — восклицает мама.— Значит все-таки повесили нас на доску неплательщиков. Петр, слышишь?

Заслонившись газетой от неприятного известия, отец хмыкает.

— Очень красиво,— продолжает мама.— Все, кому не лень, могут тыкать пальцем. Дожили.

Андрей, внезапно «выздоравливая», вскакивает:

— Я сейчас же ее сорву — и вся игра!

Отец вздрагивает:

— Сядь, не твое дело. Люся, скажи, чтоб он сел!

— А чего они!— кричит Андрей.— Очень мне надо, чтоб все тыкали. Тут всякие ходят, и из нашего класса и вообще... Или платите сейчас же, или я ту доску раздолбаю! — выкрикнул Андрей тонким от злости голосом. Он весь красный стал.— И еще окно выбью в ЖЭКе, чтоб не нахальничали!

— Ладно, выбивальщик,— миролюбиво го-

ворит бабушка.— Большая беда, подумаешь. Ихнее дело напомнить, а наше заплатить...

Мама иронизирует:

— А чем, интересно, платить — вашими советами? Вы со своей пенсии не поможете нам, а то у вас на кино не хватит...

— Трешка у меня. Принести?

— Только не надо этого, не надо!— взмолилась мама...—Можно подумать, что мы буржуи, а вы — негритянка у нас!

— Мам, давай бабку линчуем,— кривя рот, предложил Андрей.

— Чего сделаете? — переспросила бабушка.

— Не бойся, это шутка,— сказал Андрей и опять лег, отвернулся к стене. Старуха опять ушла на кухню.

— Стареет Стрельцов, стареет,— вздохнул из-за газеты отец.— Бегать стал хуже, результативность уже не та...

— У твой мамочки давно уже результативность не та,— сказала мама ему.— Самолюбие — через край, а пользы — на полкопейки...

— Помолчите вы все! Хотя бы ради воскресенья,— просит бабьим голосом отец.

Звонит телефон.

— Если Гродненский или Курочкин — меня нет! — быстро говорит Андрюша.

— Да это Ксения, наверно,— мрачно предполагает мама.— Достанешь ты ей этот секретер или нет? Она ведь житья не даст!

— Скажи: в конце месяца,— отзывается папа.

— Да?— говорит мама в трубку.— Ксюша, ты? А я уж беспокоюсь, куда ты пропала. Ей-богу. Только сейчас говорю Петру: надо бы ей позвонить, пропащей...

— Ха-ха-ха! — злобно по слогам произносит Андрей; он вскочил и шнурует ботинки.— Я пошел. Привет Ксюше.

— Через два часа чтобы был,— оторвавшись от трубки, говорит мама.

Спустившись по лестнице, Андрей выходит из парадного, на котором висит черная доска с грозным обращением: «Для вас, неплательщики!» Далее — номера квартир и фамилии. Так и есть: красуется Андрюшина фамилия, чтобы любой и каждый мог позлорадствовать. Оглянувшись по сторонам, Андрей с треском срывает доску. Наступив на одну ее половинку ногой, борется с ней, пытаясь сломать. Готово! «Неплательщики!» теперь на одной половине. «Коробов» — на другой. Андрей разбегается и со свистом забрасывает обе дощечки — одну на северо-восток, другую на юго-запад. Все! Его совесть чиста, он предупреждал.

Из парадного выходит бабушка, в пальто и платке, с сумкой. На ногах — тупоносые боты с пряжками.

— Ты куда? — спрашивает Андрей.

— На междугороднюю схожу... Позвоню, что ли, Дмитрию в Куйбышев...

— Слушай, ба...— Андрей глядит мимо бабкиных глаз.— Ты знаешь, не обращай на них внимания. На мать, на все разговоры эти.. А то взяла и махнула бы к дяде Диме. Чем плохо? Там Волга...

— Надоела я тебе,— по-своему поняла бабка.

— Вот голова! Наоборот! А потом и я бы к тебе смотался... или давай вместе...

— Это как же? От живых родителей? От школы? — испугалась старушка.

— Школы везде есть,— «успокоил» ее внук.

— А отец с матерью? Они у тебя одни! Грех, Андрюша...

— Это ты у меня одна...

Он не выдержал паникующего взгляда бабушки, тяжкой серьезности всего разговора и побежал, что есть духу... Искажено его хорошенькое лицо, горло ему что-то сдавливает, и он сам не поймет — что это, почему, откуда?..

В глубине двора появляется Курочкин — не то расстроенный, не то заспанный. Увидев Андрея, он, делая от радости нелепые подскоки, кидается ему навстречу:

— Андрюх! Ты где был? Мы тебя искали... И по телефону и везде!

— Зачем? — Андрей идет своей дорогой, не удостаивая его даже взглядом.

— Ну вообще... Пойти куда-нибудь можно... Воскресенье все-таки.

— Вот и хромайте.

— Слушай, а Пушкарь-то? — Курочкин трусит рядом, заглядывает в неумолимые Андрюшины глаза.— Отмочил, а? Это ж надо — так все наврать!

— Как это наврать? — останавливается Коробов.

— А ты не знаешь?! Это американское письмо он сам себе написал! Его Числитель «раскололо» — он вспомнил книжку, из которой Пушкарь взял все эти имена! Потеха, да?

Лицо Андрюши светлеет, розовеет, и вновь расцветает его ясная неотразимая улыбка:

— Я ж говорил! Эх вы... ишаки!

И он прибавляет ходу.

— Андрюш, а мне можно с тобой? — томится Курочкин.

— Тебе? Со мной? — таким тоном спрашивает Андрей, что тот сразу теряется, отстает и смотрит вслед, распустив толстые губы.

...Вернувшись во двор, Курочкин запустил камнем в кошку. Просто так, ни за что. Вероятно, он представил себе, что это не кошка, а Пушкарев.

12

А Леня Пушкарев не утонул, не застрелился, даже не заболел, и под его ногами не разверзлась земля...

Он идет по улице сосредоточенный и темноликий. Не заглядывается ни на какие машины или витрины. Руки глубоко в карманах, воротник пальтишка поднят, глаза сощурены.

Леня подходит к новому девятиэтажному дому, входит в парадное. Поднимается по лестнице — медленно, как-то не по возрасту затрудненно.

Вот перед ним нужная дверь. За ней смех, магнитофонное пение. Леня не сразу решается позвонить. Женский голос спрашивает:

— Кто там?

Леня с внезапной юркостью бросается назад, одним лестничным маршем ниже. Непохоже, однако, чтобы он пришел сюда для такой пустой забавы — позвонить и сбежать.

Из квартиры вышла моложавая черноволосая женщина, огляделась, пожала плечами.

— Детки, наверно, развлекаются,— сказала она, закрывая за собой дверь.

Леня подождал немного, затем снова поднялся на эту площадку и снова позвонил. Слегка. И снова дал стрекоча.

После паузы, какой-то возни и спора вышел большой высоколобый человек с трубкой, лысеющий, что не мешало ему быть лохматым. Он в спортивных брюках, светлой шерстяной рубашке и в тапочках.

Никого перед ним не было. Человек постоял, щурясь точно так же, как только что на улице щурился Леня, и продекламировал:

— Не пугайтесь, храбрый витязь,
Не скрывайтесь, отзовитесь!

Ленькина голова поднялась над перилами:

— Папа, это я.

— Суслик? Здорово! Молодец, отменный поступок... Взял и пришел. И никаких гвоздей!

За многословной отцовской радостью скрывается какое-то смущение.

— А почему ты ретировался, когда открыла Лида... то бишь Лидия Аркадьевна?

Леня промолчал.

— Так. Замнем для ясности. Ну, заходи! У меня тут, понимаешь, один юморист в гостях. Накормим тебя, потешим...

Леня опять промолчал: он не хотел ни есть, ни потешаться.

— Случилось что-нибудь? — отрезвел вдруг папа.— С мамой?

— Нет. Папа, а ты выйти не можешь?

Папа в раздумье пощипал себя за ухо.

— Когда меня просит старший сын, в принципе я все могу... Ибо он в своем полном праве. Тем более что у него такие скорбные глаза. И мы давненько не виделись... В общем... подожди. Сейчас я им скажу, что мой старший сын — мое высшее начальство! И, раскидав конвой, уйду в самоволку...

Леня хотел возразить, что раз такие трудности, то не надо, но отец уже скрылся за дверью. Оттуда послышались невнятные, но бурные переговоры...

И вот они уже идут вдвоем по воскресному многолюдному городу. На папе — теплая куртка на молниях.

— А Ванечка что делает? — спрашивает

Леня.

— Спит. Сегодня еле пустил нас в кухню завтракать — там у него шли маневры. Стиральная машина выполняла функции броневика или танка — точно не скажу...

— Потом, как проснется, мне можно с ним погулять?

— Конечно. Воскресенье — ваш день. И так, я весь внимание,— что стряслось?

Лене трудно начать: кажется, они слишком по-разному настроены сейчас...

— Есть один человек, который мне нра... ну, в общем, с которым я очень хотел дружить...

На папином лице веселый преувеличенный испуг.

— Ну, ты даешь! Нельзя ли пораньше? Ромео, уж на что дитя, но ему было пятнадцать, кажется...

Леня обозлился.

— Я не буду рассказывать!

— Ну прости, я слушаю очень серьезно.

— А этот человек, он считает меня... ну... за шмакодявку.

— За кого? Не знаю такого слова.

— Какая разница! Понимаешь ведь? В общем, никак он не относился ко мне... До субботы.

— А в субботу?

— Не перебивай! Я придумал одну вещь, такую, чтобы он стал на меня... ну... внимание обращать. И чтобы всем стало интересно! Понимаешь? Например, я был пешка, а сделал ход, как тура!

— Как ладья.

— Ну ладья. А он меня стал ненавидеть! И он и все. Весь класс.

— Неужто? Какой же ты сделал ход, интересно?

— Теперь это не важно. Только в школу я больше не пойду...

Пауза.

— Видишь ли... Ситуация еще не вполне для меня ясная, но неприятная, что и говорить. Ты же сам сказал, что нарушил правила игры... А люди этого не прощают, мой мальчик. Надо быть ладьей, чтобы ходить, как ладья! Иными словами — быть личностью!

— Как это... личностью?

— Ну, об этом написаны тысячи томов! Это, брат, главный вопрос жизни! Дай бог тебе хоть в мои годы узнать на него ответ... А применительно к твоему возрасту это несколько проще: тебе, суслик, надо учиться... Извини за банальность. Учиться, да! А не морочить голову ни себе, ни этой девчонке. Она же еще в куклы играет, я думаю...

— Кто?— Леня даже остановился.

— Ну та, которая тебя отбрила...

— Это не девчонка,— Леня прерывисто вздохнул.— Это Андрей Коробов.

— Парень?! Не понял, брат, извини... Ну, в таком случае дело вообще не стоит выеденного яйца. Уверяю тебя! Всерьез человек зависит от женщин и от начальства... Он у вас кто — староста или пионерский вождь?

— Нет.

— Вот видишь! Хорошо учится?

— Без троек, кажется. А при чем здесь отметки?

— Очень даже при чем. Он без троек, а ты навались так, чтобы и четверок не было. Вот и утрешь ему нос!

— И тогда я буду личность, да?— зло рассмеялся Леня.— Это про такую фигню тыщи томов написали?

Отец хотел отшутиться, но поперхнулся. Мальчик шел рядом с ним, но был очень далеко. Это случается редко: на детском лице вдруг прочерчивается взрослое — видишь, каким станет человек через много лет. Леня казался сейчас старше отца; подняв голову и засунув руки глубоко в карманы, он шел сам по себе. Разговор был окончен.

— Суслик,— неуверенно сказал отец.— Ленька... ты что?

— Ничего.— Леня приготовился свернуть в переулок.— Спасибо, ты иди, тебя гости ждут.

— Подожди, постой... Если я не так понял, объясни толком, зачем же бежать...

Отец вспомнил, чем его удержать.

— Послушай! — крикнул он.— А Ваня? Ты же собирался с ним гулять. Он, наверное, уже проснулся...

Но старший сын был непреклонен.

— После,— сказал он.— Приведешь его на бульвар в четыре часа. Пока.

13

У подъезда новой ультрасовременной гостиницы стоит шикарный финский автобус. Возле него толкутся разные люди: в основном мальчишки, но есть и граждане постарше: они задерживаются на минутку, с деловым видом заглядывают под колеса и следуют по своим делам.

У самого подъезда с независимым видом прогуливается Андрюша Коробов. Вот вышел из машины и прошел в гостиницу толстый иностранец с дамой. Андрюша устремляет ему навстречу свою сияющую улыбку, но тот, кроме своей дамы, решительно ничего не замечает. Андрюша отодвигается подальше.

Из гостиницы неторопливо выходит группа финнов, светловолосых, с непокрытыми головами. Они замечают Андрюшу сразу — кажется, даже они знали, что увидят его здесь. Один из финнов, подойдя к своему автобусу, взмахом руки приглашает мальчика следовать за ним, открывает дверцу, но Андрюша, мило улыбаясь, пожимает плечами: дескать, с удовольствием сопровождал бы вас, но не могу — занят.

Финны садятся в автобус, Андрей следит за ними и, вероятно, колеблется: может, все-таки принять приглашение?

Но в это время из гостиницы выходит высокий красивый негр. Андрей одним скачком оказывается возле него.

— Peace, friendship! — приветливо говорит Андрюша.

Негр с интересом прислушивается.

— Oh, mon petit,— восклицает он.— My English is bad... Est-ce que tu parles français, toi?

Языкового контакта не получается: негр предпочитает французский. Андрей отважно говорит: «бонжур» и исчерпывает свой запас французских слов наполовину. Но негр доволен и без того, Андрей знает: надо ковать железо, пока горячо. Он отцепляет от своего свитера значок с надписью «Кижи» и вручает негру.

— If is for you,— толкует он,— from Soviet pioneers...

Негр, улыбаясь, силится понять. Видимо, сейчас Андрюша получил бы массу всяких ценностей, но со стороны соседнего сквера раздается торжествующий вопль:

— Андрюха!

Это Гродненский. Он летит сюда и кричит: «Андрюха, ты где был?!» Андрей отворачивается, словно это относится не к нему, зато негр с интересом смотрит на Гродненского. Хорошо еще, что внимание Гродненского отвлек вставший между ними лимузин, но время уже упущено: негру надо ехать. Быстро сует он руку в карман, быстро протягивает Андрюше какие-то мелкие вещи, быстро садится в эту машину. И она, искусно обойдя Гродненского, который разглядывает марку на капоте, уезжает.

— Это «ситроен», Андрюх! «Ситроен», зуб даю! — подскакивает он, и тут Андрюха с размаху дает ему по уху.

— Я тебе дам «ситроен»! Горилла, мумия египетская! — кричит Андрей остервенело.— Все испортил!

— Что испортил-то? — не понимает Гродненский, а подойти боится.

— Все! У меня тут, может, задание... А он со своим «ситроеном»!

И Андрей идет к скверу, рассматривая по дороге свою добычу в горсти... Там лежит один значок в виде Эйфелевой башни, монетка в 10 франков и еще один значок, совсем маленький. Глаза Андрея загораются:

— Фантомас, кажется...

А Гродненский плетется сзади. Он ошарашен словами друга.

— Андрюх, ну какое задание? Ну, скажи!

— А это видел? — вдруг показывает ему кукиш.— Думаешь, я уже забыл, как ты Пушкареву пятки лизал?

— А теперь я ему покажу! Мы все покажем...

— Ты на всех не вали, ты за себя отвечай. Скажи громко: «Я лопоухий бобик, безмозглый рахит и макака»!

— Ты что? — пугается Гродненский, нервно усмехаясь и пятясь.— Ты, знаешь, не

очень-то...

Но Андрей куражится не на шутку. Взгляд его ясен и неумолим:

— А не скажешь — катись отсюда на все четыре. Понял? К своему дорогому Ленечке. Вас небось мистер Грифитс заждался: когда ж это 6-й «Б» высадит десант и спасет его?

Смеясь, Андрей сел на скамейку, задрал ногу на ногу и разглядывает значок с зеленым лицом Фантомаса. Он ждет. Гродненский, внутренне содрогаясь, сопит носом — решает унизительную альтернативу.

— Ну кончай, Андрюх,— просит он.

— А я только начал. С предателями по-другому нельзя. Ну? Скажешь? Тогда Эйфелеву башню дам, у меня таких двенадцать.

На веснушчатой физиономии Гродненского написано изнеможение. Он озирается, шмыгает носом и быстро говорит:

— Ну ладно, я лопоухий бобик.

— Правильно. Дальше.

— Ну, макака...— нагибает Гродненский свою грешную рыжую голову, чтобы не показать слез.

— Кто макака?

— Я...

— Дикция у тебя плохая. Ну ладно, утрись,— смягчается Андрей.

14

А Леня Пушкарев сидит в это время на том бульваре, где проходит внешкольная жизнь 6-го «Б», и хмуро, по обязанности, рассказывает Ванечке обещанную сказку. Братья по очереди кусают огромный брикет мороженого.

— Ну, попробуй только,— говорит Иван-царевич.— Я тебе так, говорит, врежу, своих не узнаешь. Дал ему в поддых — он и улетел. А Иван-царевич вскочил на коня и был таков.

— Уехал?

— Ну да. Ускакал. Приехал к этой своей... Василисе Прекрасной. И стали они жить-поживать да добра наживать.

— А сыночек? Лень! А сыночек Ванечка?

— Ну и родился у них сыночек Ванечка.

— Это я, да?

— Ты, ты.

— Ты в прошлый раз лучше рассказывал,— недоволен Ваня.

Пауза, заполненная мороженым, длится недолго.

— Леня, а ты дашь в поддых Павлику Свищеву?

— Это за что?

— А чтобы он не смеялся. А то он смеется, что у меня тетенькин шарф...

— Ну-у? Смеется... Ладно, я ему...

Леня осекается, потому что по бульвару прямо на них понуро бредет Галка. Сначала она не замечает Леню, потом делает вид, что не замечает. Но тут взгляд ее падает на Ваню — любопытство пересиливает, и Галка с самой холодной миной, на какую она способна, все-таки подходит к скамейке.

Леня с трудом переводит дыхание — только этой встречи ему сейчас не хватало.

— Пушкарев, почему с тобой все время этот ребенок? — сурово спрашивает Галка.— Это чей ребенок?

— А тебя как зовут? — протягивая руку, дружелюбно говорит Ваня.— Меня — Ваня Пушкарев.

— Меня — Галя,— смягчается Галка.— Пушкарев, у тебя разве есть брат?

— Есть брат,— спешит доложить Ваня.— Это я брат. Отцов сын, Ванечка.

Леня дергает его за руку, но братишка не понимает его сигнала.

— Почему отцов сын? — удивляется Галя.— У вас же есть мама?

— Есть,— выскакивает опять Ваня.— У нас две мамы. А папа у нас один...

Галка начинает понимать. А Леня вздыхает почти с облегчением: худшее произошло, чего теперь бояться?

— Ваня, а домой тебе не пора? — строго спрашивает он.

— Не пора, не пора,— замотал головой Ванечка.— Лень, а в кино про Кащея все по-другому! Там сперва надо секрет угадать! Что его смерть лежит на черном дереве в гадючьем яйце.

Галка смеется.

Усмехается и Леня. Ему неловко заниматься при ней такой чепухой. Особенно теперь, после его вчерашнего позора.

— Да брось ты! Не было этого,— говорит Леня.

— Я сам видел! — распаляется Ванечка.

— Мало ли что... Это же сказочка...— Леня как-то потемнел лицом.— Ты разве веришь, что ковер-самолет по правде летает? Без мотора это ж не самолет, а портянка...

— Не летает?

— Конечно, нет! А этот... князь Гвидон? Помнишь, как лебедь его побрызгала водой — и пожалуйста! —

Тут он в точку уменьшился,
Комаром оборотился,
Полетел и запищал...

Вот тебе уже четыре года, ты уже большой. Сам подумай: может это быть?

Ваня подавленно молчит. А Галке этот странный разговор внушает интерес, но и смутное беспокойство.

— Ясное дело — не может,— продолжает печально рассуждать Леня.— Или вот Буратино твой любимый. Все знают, что его не было. Только маленькие дурачки верят, что из полена можно сделать мальчишку... Нельзя, правда же?

И тут случилось нечто непредвиденное. Ванечка моргал-моргал и вдруг заревел.

— Ты чего издеваешься над ребенком?! — взвивается Галка.— Очень умный вырос, да?

Она усадила Ваню рядом с собой и, заглядывая искательно в его полные горя глаза, говорит с жаром:

— Не верь ему — все они были! И Буратино был... И Кащей, и князь Гвидон! И Снежная Королева и Кот в сапогах... Слышишь? По правде были! Вот честное пионерское...

Ванечка ревет, заглушая ее слова, а Леня с досадой качает ногой камешки поодаль от них.

— Эй ты! Скажи ему, что они были! —требует Галка.

Леня подошел.

— Да не реви, я пошутил... Галя лучше знает: если она говорит были, значит были.

— А... а щас? — несколько успокоившись, спрашивает Ванечка.

— И сейчас где-нибудь есть! — уверяет Галка. И в награду ей Ванечка удовлетворенно улыбается сквозь дрожащие на ресницах слезы. Да и Пушкарев старший, честно говоря, благодарен ей за спасение сказки...

— Ну, Ванечка, пошли. Поздно уже,— миролюбиво говорит он.

— Галя, а ты с нами? — спрашивает малыш.

Галка не в силах отказаться. Да и куда ей идти — ведь Тамара уехала с Родионовой...

Взяв Ваню с двух сторон за руки, Леня и Галка бредут по бульвару.

15

Андрей и Гродненский в будке телефона-автомата.

— Алло, Колька, ты? — Андрюша заливается счастливым смехом.— Да, здорово он вас околпачил... И вы ему за это ничего не сделаете? Ну мало ли что... подумать надо. Вот приходите сейчас, тут Гродненский родил одну идею...

Гродненский очень удивлен:

— Какую? Я не родил...

Коробов зажал рукой микрофон:

— Да я для смеху...

На всякий случай Гродненский подхихикнул.

Андрюша в трубку:

— Алло! Так придете? Угол Красина и Толстого. Ну все, ждем. Привет ежам, хомякам и так далее... Эй, марки не забудьте! Что? Когда отдали? Ну пардон, пардон...

Он повесил трубку.

— Так, Козлята будут. А ты сбегаешь за Курочкиным.

— Ладно, Андрюх... а для чего тебе марки чужие и значки, если отец тебе и так привозит сколько хочешь?

Тень досады пробегает по лицу Андрея.

— Ты думаешь, я из-за этой ерунды у гостиницы крутился? У меня задание, понял?

Где уж Гродненскому понять!

— От кого! От отца?

— От кого надо. Давай дуй за Курочкиным.

Андрей повернул его за плечи и слегка придал ему ускорение.

16

...Уже вечер, а Леня и Галка все бродят по

улицам. Малыша с ними нет, он давно спит. У них идет свой разговор. Леня оживлен — как будто это совсем другой мальчик приходил сегодня днем к отцу.

— Из-за этого не стоит переживать,— говорит Леня убежденно.— Если вы подруги... если по-настоящему... Тогда... подумаешь, села в машину, уехала... Ты просто ей объясни... человеку все объяснить можно. И не переживай... Главное — чтобы был друг...

— А ты Ваню больше всех любишь? — спрашивает Галка ревниво.

— Он очень сказки любит. И еще знаешь, очень хорошо различает цвета. Другие дети даже синее от красного не отличают, а он даже салатный от зеленого.

— Ты вообще-то, оказывается, ничего...— задумчиво говорит Галка.— Ты тоже не переживай. И не думай никаких глупостей. Приходи завтра в школу. Плевать нам на них.

Леню подкашивает это «нам».

— Ты так считаешь? — с надеждой спрашивает он.— Ты, правда, так считаешь?

17

В понедельник небо с утра затянуто низкими неповоротливыми облаками. Моросит. На бульваре пустуют мокрые скамейки под голыми деревьями. И на одной из скамеек мается Галя Мартынцева. Она сидит напротив большого серого дома, неотрывно глядя в глубину его двора. Мимо нее проходят по своим делам люди: ведут малышей в ясли, спешат на работу.

Наконец в глубине двора появляется Тамара. Завидев Галку, она делает шаг назад, но, внезапно передумав, вступает на бульвар. Галка вскочила и преграждает ей дорогу.

— Тамара,— говорит она, заставляя себя не прятать взгляда,— нам надо поговорить.

— Обязательно сейчас? Опоздаем!

— Да, сейчас! Потому что в школе с тобой теперь не поговоришь.

Галка делает паузу — может быть, Тамара опровергнет это предположение. Но Тамара молчит, и Галка решается.

— Ты что, больше не хочешь со мной дружить? Скажи честно! — спрашивает она в лоб.

— Ну, что ты, Галчонок,— говорит Тамара беспечным тоном мужчины, объясняющегося с давно постылой женой.— Как ты можешь даже подумать?

— У меня тоже есть самолюбие,— горестно и гордо произносит Галка.— Как ты можешь? Мы с тобой столько времени — со второго класса, и все, буквально все рассказывали, и вот, пожалуйста, какая-то Аленка, мы даже ее не знали...

— Почему не знали,— лицемерно удивляется Тамара.— Ну, не знали, а теперь узнали. Уж целый год, как она к нам пришла...

— На нее никто внимания не обращал — и вдруг, пожалуйста. И мама ее вовсе не интересная, а какая-то вот именно даже подозрительная женщина.

— Ну, это ты брось,— гневно говорит Тамара.— Прямо противно! И вообще мама ни при чем. Аленка сама очень интересная.

Они идут по бульвару, Тамара все убыстряет шаг, а Галка хотела бы потянуть время, задержать ее...

— Имей в виду, Тамара,— говорит она, растягивая слова.— Если ты от меня к ней уйдешь...

Тамара заинтересована:

— Ну, что тогда будет?

— Я что-нибудь такое сделаю! Что-нибудь такое страшное!

Тамаре этот поворот разговора даже нравится.

— Ну, вот интересно! Убьешь меня, что ли?

— Нет, не тебя.

— Ну? Аленку? Ее-то за что?

— И не Аленку?

Что-то вдрагивает в черствой душе Тамары.

— Галка, да ты что?— говорит она почти нежно.— Да ты совсем... Мы же с тобой... Помнишь, мы еще в третьем классе договорились... И навсегда. Аленка — это у меня вторая подруга.

— Вторая — это неправильно,— грустно замечает Галка.— Друг бывает один.

— Кто это тебе сказал?

— Кто? Леня Пушкарев,— неожиданно для самой себя выпаливает Галка.

Тамара заходится от смеха.

— Этот? И ты поверила этому брехуну?

Галка бросается на защиту Лени с излишней горячностью:

— Он не брехун! Ты его не знаешь! Он очень даже интересный... и вообще, он просто фантазировал. Он сказки любит...

— Сказки! — фыркает Тамара, но Галку уже понесло:

— Да, сказки! И что такого? У него есть брат, ну, не брат, а сын его папы, он так его и зовет: отцов сын...

Вот тут Тамара заинтересовалась. На ее сереньком личике живо заиграли краски, и глаза заблестели, и рот открылся...

— Отцов сын! — восклицает она с восторгом.— Это здорово — отцов сын!

Мимо них поспешает кто-то, скрытый под огромным черным зонтом. Оказалось — Виолетта Львовна.

— А, здравствуйте, девочки. Хотите под зонтик?

— Нет, спасибо... Виолетта Львовна, а вы знаете, что Пушкарев, оказывается, все наврал?— Тамару эта сенсация распирает.

Учительница остановилась.

— Как... наврал?

— Очень просто! Никто ему ничего не писал, это он все сам...

— Что «сам»? Это вы о чем — о ваших зарубежных корреспондентах?

— Да не было никаких зарубежных! Конверт он стащил у отца, а письмо накатал сам! Представляете? Он и вас обманул!

— Меня — нет,— огорченно сказала Виолетта Львовна и прикусила губу.

— Да точно! — убеждает Тамара, в то время как Галка страдальчески морщится и молчит.— Числитель... то есть, извиняюсь, Виталь Палыч сказал, что все имена Пушкарев взял из «Американской трагедии» Драйзера. Вы просто забыли!

— Виталий Павлович,— усмехается Виолетта Львовна.— Видите, он начитанный человек. А я ничего не забывала, друзья. И все-таки наврал — это не то слово. Да, тут был элемент авантюры... но не больше, чем нужно для такой игры.

— Какой игры? — хмуро возразила Галка.— Он же хотел, чтобы мы всерьез поверили...

— Да! Вот именно! — подхватила учительница скорбно и пылко.— И я того же хотела! Могла ли я окатить вас холодной водой, когда вы были такие взволнованные... такие одухотворенные?

— Выходит, вы ему в этом помогли? — насмешливо удивилась Тамара.

— Девочки, милые, давайте не спешить с приговором...

Она нервно вращает свой зонтик, она остановилась, готовая говорить на эту тему долго и пламенно. Но тут их нагнали мальчишки — Коробов, Гродненский и Курочкин.

— Хау ду ю ду, Виолетта Львовна!

— Да, здравствуйте, мальчики. Я вот что предлагаю: давайте побеседуем сегодня. У нас с вами есть много наболевших вопросов, не так ли? «О доблестях, о подвигах, о славе...» — как сказал поэт. А я добавлю: о лжи, о правде, о фантазии! Для этого я даже готова пожертвовать уроком английского. Не наукой единой жив человек... Ну как, договорились?

— Ага,— поспешно кивнули все, очень довольные.

— Вот и отлично,— и она зашагала впереди всей компании целеустремленно и торжественно, как и подобает человеку, за которым идет молодежь...

Впереди плыл черный ее зонтик. Он, наполняясь ветром, тужился улететь вместе с ней, но не мог.

18

Со своей тоненькой папочкой под мышкой Виталий Павлович входит в 6-й «Б».

Класс нормально стоит возле своих парт. Но на лицах — усилие скрыть эмоции, которые здесь бушевали еще минуту назад. Сжаты зубы, чтоб не выпустить наружу смех, распирающий каждого.

Виталий невольно оглянулся и прочел на доске:

Один американец
Сосал свой грязный палец
И высосал оттуда
Вранья четыре пуда!!!

— Это что — политическая сатира? По-моему рифма неплохая, а содержание так себе. Не знаю, в «Крокодиле» я не работал. Садитесь. Кто дежурный? Ты, Курочкин? Сотри.

Курочкин нехотя идет к доске. Весь класс садится, остается стоять только Леня Пушкарев. Причем стоит он в какой-то нелепой позе, как будто приготовился бросать в доску гранату. Взгляд у него дикий, лихорадочный. Нездоровый взгляд.

— Садитесь,— повторяет Виталий.

Леня стоит.

— Пушкарев, почему ты не садишься?

— Это такая болезнь,— замечает вполголоса Аленка Родионова. Класс хихикает.

— Ну, если Пушкареву приятно, чтоб о нем так говорили, пускай стоит,— пожал плечами Виталий Павлович.— Будет устный счет. Приготовились... Найти число, если девять процентов его равны двадцати четырем. Макаров!

Макаров звонким и радостным голосом докладывает:

— Тридцать!

— Гродненский, если двадцать процентов числа составляют четыре целых две десятых?

— Двадцать одно...

— Один, а не одно. Не в карты играем. Пушкарев! Сколько у тебя было денег, если ты истратил один рубль пятьдесят копеек, а это составляет шестьдесят процентов?

Леня Пушкарев молча стоит в той же нелепой позе.

— Устанешь ведь,— сочувственно говорит Виталий, и по его глазам видно, что он озадачен.— Ну ладно. Курочкин!

— Что? — отзывается за его спиной дежурный, который стер покамест всего два слова: ему жалко шедевра, начертанного на доске.

— А ну не тяни резину! — раздражается Виталий.— Не цените, когда с вами по-хорошему, могу и по-плохому! Я вам все-таки не Виолетта Львовна...

Курочкин повиновался, стер, наконец, и пошел на место.

— Открывайте задачники. Кто справа от меня в каждом ряду, возьмет эти номера (он записал на доске: 302, 309), а кто слева — эти (304, 312)... Будет внеплановая контрольная.

Класс ахает, достает задачники, скрипит портфелями: Коробов и Гродненский корчат друг другу рожи, поглядывая на окаменевшего Пушкарева.

А Виталий достал из папки «Педагогику» (кажется, у него там больше и нет ничего) и, привалившись к подоконнику, читает.

Но единственная, стоящая посреди класса фигура все же смутно беспокоит его. Не читается.

...Когда обстановка стала наконец-то почти нормальной и деловой, Виталий вдруг захлопнул книгу.

— Все положите ручки,— говорит он.— Поднимите глаза. Кто сказал ему «замри»?

В классе тишина.

— Ну? Я же «раскусил» вас, теперь глупо молчать. Я спрашиваю: кто сказал ему «замри»? Козловские, кто-нибудь из вас?

Близнецы отвечают дуэтом:

— Это не мы, Виталь Палыч!

— Гродненский!

— Не знаю.

— Коробов!

— Что вы, Виталь Палыч! — Андрюша даже обижается.

И опять тишина.

— Струсили? — неуверенно спрашивает Виталий.

— Это я сказала,— поднимается Аня Забелина: воротничок, банты, косички...

Ее признание вызывает у большинства легкий шок. Тихо-тихо.

— Скажи ему: «Отомри!» — приказывает Виталий.

— Отомри! — покорно повторяет Аня. Леня с облегчением садится, но взгляд у него все такой же дикий... Класс начинает двигаться — все-таки легче стало всем.

Гордый своим педагогическим достижением, Числитель веселеет и входит во вкус:

— А ведь так нечестно,— говорит он, прищурившись.— Это, конечно, не она сказала «замри», я лично не верю. Как же ты можешь отмирать по ее приказу?

— Это правда я, Виталь Палыч,— говорит Аня.

— Правда она,— глухо повторяет Леня.

— Странно... А ведь у меня по психологии была пятерка,— бормочет Виталий.

Галка что-то шепчет Тамаре.

— Точно! — довольно громко подтверждает Тамара,— это она так зверски в него втрескалась. Буквально на все готова.

— Петрова, ты, кажется, что-то сказала? — спрашивает Виталий.

— Нет, я ничего.

— Ну хорошо. Продолжайте работать. Но только путем составления уравнений, детских решений не приму... Да, кстати: в субботу я обещал взять у вас тетрадки и забыл. Не надейтесь, что забуду сегодня.

И он демонстративно делает узелок на носовом платке.

6-й «Б», несколько испуганный последним сообщением учителя, начинает трудиться...

Интересный метод работы у близнецов Козловских: они меняются тетрадками и решают варианты друг друга.

Галка Мартынцева слишком потрясена последними событиями, чтобы сосредоточиться на математике. Она бросает короткие тревожные взгляды на Тамару, у которой дело не ладится. Тамара кусает ручку, отчего лицо ее покрылось синими пятнами. Галка видит это и не выдерживает: быстро набрасывает на чистом листке ход решения Тамариной задачи и кладет листок перед подругой. Та благодарит царственным движением головы...

Андрюша Коробов рисует на листке мрачных типов с квадратными подбородками... Его толкают сзади в спину. Не глядя, он протягивает руку назад и берет листок с решением. Похоже, что листок этот прошел долгий путь под партами и вырван из эталонной тетради Ани Забелиной.

За Гродненским, который занят чем угодно, только не задачами, сидит Пушкарев.

Он заткнул пальцами уши, он приказывает себе не думать ни о чем, кроме задачи № 302...

«Два велосипедиста ехали навстречу друг другу...»

Все против него! Все как один... Что ему остается?

Вобрать голову в плечи, стать незаметным, уйти со своими переживаниями под твердый, как у черепахи, панцирь... И думать про двух велосипедистов!

«Один из них ехал со скоростью...»

Да! Если надо ходить в школу, то не ради какой-то несбыточной дружбы и липовых «интересных дел», а только ради учебы... Тут отец прав. Задачи решать — тоже, в конце концов, не так скучно.

Леня на парте один. Его прежняя соседка Забелина сегодня сидит сзади. Она уже кончила свою задачу и переписывает ее в тетрадь ровным отличническим почерком.

Братья Козловские, решив варианты друг друга, быстро молча переглядываются и обмениваются тетрадками.

Андрей Коробов невозмутимо, медленно и небрежно переписывает присланную ему шпаргалку.

Виталий, закинув ногу на ногу и покачиваясь на стуле, читает. Эта импровизированная контрольная дала ему полчаса тишины — можно во время практики заняться теорией, надо освободиться от этого «хвоста»...

Леня пишет крупными буквами: «ответ».

И за эту самую секунду сидящий впереди Гродненский делает неуловимое движение плечом. Неведомо откуда возникшая на Лёниной парте открытая бутылка с клеем опрокидывается — и по Лениной тетради ползет густая желтая масса. В одну секунду вся тетрадь запачкана, изгажена, опозорена.

Леня поднимает глаза и, секунду помедлив, вцепляется в рыжие вихры Гродненского. Оба тяжело сопят...

Виталий наконец вскинул голову и поспешил к месту происшествия.

— Встать! В чем дело?

Но объяснения не нужны: он видит безнадежно испорченную тетрадь.

— Откуда здесь взялся клей? — сдержанно спрашивает Виталий, растащив дуэлянтов в стороны...— Пушкарев, это твой клей?

— Нет, не мой,— глухо отвечает Леня.

— Гродненский, твой?

— Да нет же, Виталь Палыч! Чего он по-

лез?! Я сижу, решаю, а он вдруг на меня...

— Кто принес в класс клей?

Класс молчит.

— Что происходит? За что здесь травят человека?

Нет ответа. На выручку к классу и учителю как раз поспевает звонок.

— Это что — продолжение той «Американской трагедии»? А не хватит?!

Леню доконали: он уткнулся лицом в парту и разрыдался.

Числитель морщится, стоя над ним, он растерян, в его голосе тоска:

— Вы хотите, я вижу, всю эту волынку... с родительским собранием, с директором... Хотите? Ну, так я вам устрою!

Не те слова, явно не те, он это чувствует. Со стенки на него иронически щурится А. С. Макаренко, с веселым ожиданием глядит Гайдар.

— На дом возьмете те же задачки, только наоборот: кто решал первый вариант, решайте второй, а кто второй, тот первый,— неуклюже выразился очумевший Числитель и вышел вон.

Аленка Родионова прыснула:

— Тетрадки-то опять не взял! А сказал — контрольная...

— Может, догнать, напомнить?— сострил Коробов.

Хохот.

Кое-кто хотел уже выйти в коридор, но к двери вдруг бросилась Галка Мартынцева.

— Погодите,— кричит она, никого не выпуская.— Я предлагаю: пускай Пушкарев объяснит, зачем он все это придумал... с письмами, с Америкой... Правильно? Может, у него есть оправдание?

— Да он опять наврет! — ни секунду не сомневается Тамара.— «Отцов сын»!

Пушкарев поднимает мокрое пылающее лицо и срывается с места.

— Пусти,— кричит он Галке, которая заслоняет дверь.

— Не пущу! Если не скажешь, тебе все равно будет доставаться! Я для твоей же поль...

Она не успевает договорить: ее отбрасывает в сторону резкое молниеносное движение Пушкарева. Он пулей выскакивает в коридор.

Шарахаются взрослые и дети, он бежит, как слепой безумец, он готов сбить с ног кого угодно, он опасен сейчас...

19

Виталий сидит в школьном буфете. Перед ним сосиски, кефир и все тот же учебник «Педагогики».

— Не помешаю? — спрашивает неслышно возникшая Виолетта Львовна.

Приходится придвинуть ей стул, делать учтивое лицо и ловить себя на странном чувстве подотчетности и вины перед этой женщиной... Она села, помешивает ложечкой чай. Взглянула на переплет учебника.

— Вы уже добрались до понятия «педагогический такт»?

— А что?

— Да так. У вас от кефира усы, сотрите.

Он повиновался.

— Вы, оказывается, читали «Американскую трагедию» Драйзера? Похвально.

Виолетта Львовна была иронична и задумчива сегодня.

— А вы в курсе дела? Виолетта Львовна, да ведь это чепуховина какая-то! Я запутался. Этот мой катехизис советов по таким вопросам не дает, а вас рядом не было... Вот я смотрю предметный указатель: что тут сказано о вранье? «Воспитательная работа»... «Всеобщее обучение»... «Врач школьный»... «Всестороннее развитие личности». А «вранья» нет — и неизвестно, как быть. Может, на «эф»? Нет, «фантазии» тоже нет...

Виолетта Львовна сказала:

— Закройте это. Вот бы лучше Пушкина вспомнили, у него есть золотая строчка:

Над вымыслом слезами обольюсь...

Слезами — стало быть, это серьезно и возвышенно! Да, фантазия. Да, игра — не более того. Но она родилась из наших сегодняшних политических тревог, она летела на помощь кому-то, ее не страшили расстояния и границы... А разбилась она об вашу насмешку!

— Так я ж не знал! Я не придал значения...

— Вот-вот, я об этом и говорю. Посмеяться проще всего, посмеяться я тоже могла. В этом пушкаревском сочинении — больше тридцати ошибок, и каких! И смех и грех... Но когда есть во имя чего, их можно не заметить. Не-ет, это не педагогический промах...

— А что?

— Это вы какую-то заслонку поставили между собой и детьми, потому и не дошло до вас. Вы ж тут временно, вам бы только зачет — с какой же стати придавать значение всяким сказкам?!

Виталий увидел пороховую вспышку гнева в этих невыцветших младенчески-голубых глазах. И опустил голову.

Набив рты и перестав жевать, смотрят на них первоклассники за соседними столиками.

— Миленький, будьте физиком, математиком, защитите две диссертации... а в школу вам не надо, если вы на таких позициях! Это просьба моя.

Она встала и пошла прочь.

Виталий поглядел на ее нетронутую ватрушку, на остывший чай и тоже не смог есть. Что-то подняло его из-за стола и послало вдогонку старой учительнице.

— Виолетта Львовна...— он нагнал ее в коридоре.— Вы не сердитесь. Мне надо подумать...

— Надо! У вас хорошее неглупое лицо. Когда оно без ухмылки. Не нужно ее! И пока вы здесь и пока вы ничего не построили, не нужно разрушать, не нужно объяснять детям, что все сигналы бедствия — плод воспаленного воображения, что спасать им никого не надо, а лучше решать задачки про бассейн, где вода переливается туда-сюда!

— Понятно,— он не сдержал улыбки, но затем сразу нахмурился.— Только дело сейчас уже не во мне. Нехорошая обстановка в классе. Они травят Леню Пушкарева.

— Ах ты, господи! — всплеснула руками Виолетта Львовна.— Идемте ко мне на урок, я как раз обо всем этом собираюсь говорить с ними.

И она часто-часто застучала своими не по возрасту высокими каблуками.

Плетясь за ней, Виталий достает носовой платок, вытирает вспотевшие, как у мальчишки, ладони. Узелок на платке напомнил о тетрадках, что они так и не собраны...

Звонок.

20

Звонок этот возвещал о конце урока физкультуры в 6-м «Б» — урока, великодушно превращенного учителем в баскетбольный матч.

А теперь ни звонок, ни пронзительный судейский свисток учительницы не могут остановить этого волнующего состязания!

Здесь все, кроме Пушкарева.

Мяч то и дело в корзине, каждые пять секунд.

Дуть в свисток бесполезно, поэтому учительнице приходится изловчиться и в первоклассном «яшинском» броске перехватить мяч.

Сделано!

6-й «Б» протестующе воет, но учительница, крупная, с кирпичными щеками женщина, молча дожидается тишины, затем спрашивает:

— Счет?

— 43 : 43!

— Ну и ладушки. Запишем пока ничью. И пройдем одеваться!

— Еще полперемены можно играть! — крикнул Гродненский.

— Ну мы до победы, ладно? — поддержали другие.

— Ну, пожалуйста...

— Ни то ни се получается! Это ж курам на смех...

— Еще три минуточки! — клянчат даже девчонки.

Физкультурница свистнула еще раз.

— Разговорчики! Построиться!

Андрюша обратился к ребятам:

— Братцы! Сейчас ведь английский, да?

— Ну?

— А ведь его не будет!

— Почему? — не сообразила Галка Мартынцева, шмыгая припухшим носом.

— Ну Виолетта Львовна же сказала: забыли?

— Конечно! Сказала! Не будет английского! — завопил Гродненский, исполняя при этом телодвижения из малоизвестной

африканской пляски.

Массы твердили об отмене урока так убежденно, что физкультурница выплюнула свисток, висевший у нее на шнурке, и позволила выбить из своих рук мяч.

— Эй, а вы не врете?

Но над ними уже не имеет власти ничего, кроме игры.

21

В эти минуты Леня Пушкарев — на той тесной и закопченной лестничной площадке, что ведет на чердак, здесь он и ребята были застигнуты на месте преступления где-то в начале нашей истории...

Блестят в полумраке два сухих, горьких, мстительных глаза...

22

Виолетта Львовна и Виталий в пустом классе. Она — за учительским столом, он — за партой, под которой еле умещаются его ноги. Он задумчиво мастерит из бумаги самолетик и, не глядя на Виолетту Львовну, говорит:

— Понимаете, в университете конкурс был вдвое больше, не захотел рисковать. А в педвузе ценились мальчики: там одна пара брюк приходилась на восемнадцать юбок. Я подумал: педагогика в данном случае — вывеска, главное, что я буду на физико-математическом факультете, а там хоть трава не расти...

— А теперь смотрите на меня и думаете: боже мой, неужели это и есть мое будущее?

— Куда мне до вас! — вздохнул Виталий.— Виолетта Львовна! Я думаю, что вы необыкновенный человек. У вас талант. Если бы мне дольку от него...

— Полно, какой талант,— перебила она.— Мне кажется, я бы засыпалась, если б мне пришлось сейчас сдавать «Педагогику»! Я же не поспеваю за временем, голубчик... Я стараюсь, но мое сердце всегда устает раньше меня самой. Чехов Антон Павлович мне по-прежнему дает больше, чем Хемингуэй, и я никогда не пойму прелестей хоккея... Я догадываюсь, что ребята считают меня старомодной, от этого бывает грустно...

— И все-таки вы счастливая! — упрямо и завистливо сказал он.

— Но такое счастье и вам доступно. Стоит захотеть! В одном сонете у Шекспира сказано:

Ты будешь жить на свете десять раз,
Десятикратно в детях повторенный.
И вправе будешь в свой последний час
Торжествовать над смертью покоренной.

Виталий огорченно почесал в затылке:

— Все верно, только ведь это стихи...

— Вот ужас-то! — закричала Виолетта Львовна.— Это просто ужас! Да почему для вас стихи, Шекспир, Уланова, Чаплин — по одну сторону забора, а жизнь — по другую? Кто поставил этот проклятый забор?

— Только не я,— засмеялся Виталий и машинально взглянул на часы.— Нет, правильно я угадал, что вы человек счастливый!

— Да? Почему же?

— Потому что часов не наблюдаете... Уже восемь минут как идет ваш урок!

— Как?! — вскочила она.— А где же дети?

23

Спортзал.

Трое взрослых людей — физкультурница, Числитель и Виолетта Львовна — стоят и смотрят в глаза детям, от которых еще пышет баскетбольной горячкой.

— С чего вы взяли, что Виолетта Львовна отменила урок? — спрашивает Виталий, и по лицу его ясно, что он не намерен шутить.

Ни секунды замешательства. Отвечает целый хор чистых и ясных голосов:

— Она сама сказала!

Виталий оглянулся на Виолетту Львовну — она стояла, прислонившись к «шведской стенке». У нее был взгляд, испуганно вопрошающий: милые мои, где же совесть ваша?!

— Неправда! Когда вам это сказали? — гневно выясняет Виталий.

— Сегодня утром на бульваре,— улыбаясь, говорит Тамара Петрова.— Ну, Виолетта же Львовна, скажите сами!

— Да, девочки...— голос у англичанки дрогнул.— Но в каком смысле я говорила об этом?

— Откуда мы знаем, в каком? Мы думали — в обыкновенном! — кричит Гродненский.

— Можно, я напомню? — выступил вперед и обаятельно улыбнулся Коробов.— Вы сказали так: «Сегодня я готова пожертвовать уроком английского. Не наукой единой жив человек». Мы подумали — вы заболели...

Виталий и физкультурница уже решительно ничего не понимают.

— Да, пожертвовать, но ради чего?! — вне себя кричит Виолетта Львовна.— Ради беседы же, ради волнующих вас вопросов!

— А мы не поняли,— кротко, чистосердечно, невинно заявляют ребята...

Виолетта Львовна медленно выходит из зала. У нее вздрагивает голова.

24

И вот 6-й «Б» у себя в классе. У доски стоит Виталий, упрятав в брючных карманах кулаки. Обстановка напряженная.

— Виолетта Львовна хотела пожертвовать часом науки во имя морали. А поскольку морали у вас нет, она не смогла это сделать... Теперь я попробую! Гродненский, тебе ясно?

— Не-а,— отвечает Гродненский в полном восторге. Настроение класса сразу улучшилось от известия, что урока не будет.

— А вы нам почитаете? — кричат из угла.

— А чего мы будем делать?

— А домашнее задание можно решать?

— А Курочкин щипается!

— Закрыть рты! — Виталий потемнел.

Куда делась вся его игривая легкость, вся его снисходительная терпимость!

— Давайте начистоту. Вот я сейчас зол на вас... это нехорошо, но факт. И сами вы два дня ходите обозленные. И обижена учительница, из-за которой у меня зависть к вам: мне не посчастливилось у такой учиться... И парта Лени Пушкарева пустует. Где Пушкарев?

— А мы откуда знаем?

На подоконнике Виталий замечает чей-то старенький ученический портфель.

— Это не его портфель.

— А вы откройте! — советует Коробов.— Если там письма от американского президента, значит его!

Хохот.

— А ну, тихо! Вы правдолюбы, это я уже понял. Вы расквитались с обманщиком. Так? Мартынцева, что это еще за позы?

Галка, прогнув спину, закинула назад голову и держит у носа мокрый носовой платок.

— Нет, ничего,— говорит она спокойно и выпрямляется.— Все в порядке.

— А ты его не защищай! Это он ее треснул, Пушкарев! — кричит Коля Козловский.

И весь класс взрывается:

— Сперва все узнайте, а потом заступайтесь!

— Он всех околпачил!

— С ним никто не может дружить!

— Зачем вообще его перевели в нашу школу?

— У него все не как у людей!

— Прославиться хотел! — кричит Тамара.

— Неправда! — вскинулась Галка.— Он первый предлагал позвать Андрюшку, он себе ничего не присваивал... И не командовал, как некоторые...

— Вот видите,— подойдя к ней и опустив руку на ее плечо, думает вслух Виталий,— можно, значит, и так объяснить: человек хотел дружить с вами, собрать вас за своим столом... От одиночества он пошел на эту хитрость, не от хорошей жизни! И в сущности, он мало что выдумал, там больше правды в этом письме. Каждые полчаса в США — одно убийство. Парень кожей чувствовал эту трагедию, вот что удивительно! И я, шляпа, не оценил сразу, не понял, прицепился к фамилии героя... А ведь вместо Грифитса мог быть Кинг или Джексон — реальные люди... Их мы не спасли, далеко они — но давайте хоть со своими товарищами обращаться по-человечески! Об этом и хотела говорить с вами Виолетта Львовна. Но вы были «заняты»!

И по глазам Числитель увидел, что эта речь дошла. Если не до всех, то до многих...

— Вот у меня вопрос к Мише Гродненскому. Кто сегодня принес клей и опрокинул на тетрадь Пушкарева?

— Это не я,— хмуро отозвался Гродненский, не поднимая глаз.

— А что Коробов скажет?

— Я не приносил,— с достоинством гово-

рит Андрюша.

— А мне все-таки кажется, что это сделали ты и Гродненский. И не исключено, что Курочкин. Вот кажется — и все! Навязчивая идея! Поэтому вы трое скажете своим мамам... Нет, с мамами я не могу... вы скажете своим отцам, что их вызывают в школу...

— Да, а если он дерется, как ненормальный,— заскулил Гродненский.— Если он меня убьет?

— Я ему скажу, чтоб он поаккуратней. А если отцы не придут, я звоню им на работу... Ясно?

— Мой не придет,— ломким голосом говорит Андрей.— Он занят...

— Что, с утра до позднего вечера?

— Да!

Класс затаил дыхание. Смысл столь напряженной тишины неясен одному Виталию.

— Где же он так много трудится?

— Это нельзя при всех говорить! — крикнул ужасно взволнованный Гродненский.

— Ух ты, как интересно! — удивляется Виталий.— А я потихоньку...— Он вдруг начинает понимать, что это очень важно для ребят.

И он листает классный журнал, водит пальцем по одной из последних страниц. Чутье или догадка, которая сродни вдохновению, владеет им в этот момент.

— Не надо! — заклинает Андрюша.— Я вам потом скажу!

— Ну не надо, так не надо,— вдруг согласился Виталий и закрыл журнал.— Но у твоего папы вполне приличная работа! Какой смысл ее скрывать? Да и журнал всегда может попасть ребятам в руки — и что тогда?

Тягостная пауза, а потом надсадный Андрюшин голос:

— Там написано — мебельная фабрика! Номер четыре!

Глаза мальчишек из его компании округлились.

— Ну и что ж такого? — хрипло убеждает Андрей ошеломленный, настороженный класс.— Если человек по правде засекреченный, у него, что ли, на лбу написано, какая его работа?!

— А чего ты разорался? — полушепотом говорит Числитель, прищурив глаза.— Болтун, братец,— находка для шпиона... Я и сам знаю, что эта фабрика — секретная, она ж стулья делает не стандартные, а с двойным дном!

Он легко поднял за ножку стул и перевернул его. Обитое клеенкой сиденье упало.

— Только, ребята, об этом — ни-ко-му...

И он так значительно предъявил эту дырку в стуле, так загадочно через нее подмигнул, что 6-й «Б» разразился хохотом.

От этого смеха Коробов сник, как простреленный из рогатки воздушный шар: ясное личико его точно запылилось, сузилось, и стали маленькими глаза, даже светлые легкие волосы как будто сереют — и он вскакивает из-за своей парты несчастный и свирепый...

— Не я принес клей! — хрипло выкрикивает он.— Это вот кто! — жест в сторону Гродненского.— Курочкин знает! И Тарасюк! И Погодин! Все могут подтвердить! И стих на доске не я писал, а Козлята! А еще в том году Гродненский принес кошку!..

— А кто велел? — спрашивает, оглушенный этим доносом, Гродненский.

— А зачем ты слушался?!

— Сядь, успокойся,— поморщился Виталий Павлович.

— А отец все равно не придет! Лучше бабушку вызывайте! За меня бабушка отвечает...

Андрей сел, уронив голову на руки, плечи его затряслись.

Общее замешательство. Да, поздно Числителю отступать — он в кольце этих сложных интересов, этих раскаленных страстей... А тут еще открылась дверь и вошел... Леня Пушкарев. Запыхавшийся, бледный, с челкой, похожей на мокрый жгут.

И сразу — тишина.

— Здравствуй,— вежливо говорит Виталий.— Знаешь, нам тебя не хватало. Сядь, отдохни.

Но Лене не до покоя.

— Портфель Виолетты Львовны здесь? —

сурово спросил он.

Виталий оглянулся на подоконник.

— Этот?

— Ага... Там у нее валидол...

Он схватил портфель и кинулся обратно, но в дверях столкнулся с директрисой. Она тоже бледна и трудно дышит. Часть класса встала, другая сидит в оцепенении.

—Уже не надо, Леня, спасибо тебе, садись... Хорошо, что вы здесь, Виталий Палыч, я думала, ребята одни. За Виолеттой Львовной приехала неотложка... Сердечный приступ. Ничего, ребята, не беспокойтесь, это бывает. Занимайтесь...

И Нина Максимовна мягко прикрыла за собой дверь.

Пауза.

— Допрыгались,— горько сказал Виталий.— Теперь хотя бы дошло? И подумайте, человек вас не выдал, не сказал, что все это из-за вас — директор же явно не знает... Так что вы-то в порядке...

Он прошелся к окну, отворил его пошире и вздохнул:

— Неужели кто-то должен рисковать своим сердцем, чтобы вы стали людьми?

У 6-го «Б» серьезные, огорченные лица.

Виталий видит в окно, а класс слышит, как разворачивается машина неотложной помощи во дворе. Боковые стекла задернуты белыми занавесочками... Две свободные от уроков учительницы провожают ее глазами, поеживаются без пальто на сыром ветру.

Звонок.

Никакой реакции — никто не вскочил, не крикнул, не стряхнул с себя груза сегодняшних открытий... Такими Виталий еще не видел их.

А за стеной — большая перемена, там резвится стихия, выходя из берегов, там все боятся недополучить, недоурвать плодов двадцатиминутной свободы...

А 6-й «Б» сидит.

— Чегой-то вы? — заглянув к ним, удивился мальчишка из параллельного класса.— Не пускают вас?

— Почему? Все свободны,— Виталий Павлович взял журнал и сам направился к двери.

Но тут они еще раз удивили его.

— Виталь Палыч, а тетрадки-то? — напомнил Толя Козловский.

— Опять забыли? — тоном добродушной укоризны спросил Коля.

И вдруг они все стали быстро собирать эти злополучные тетрадки по математике — по рядам, по конвейеру, бесшумно и сосредоточенно. Через минуту большая пачка лежала на столе.

Числитель стоял на пороге и смотрел на эти тетрадки. Они его к чему-то обязывали. Может, не брать их?

Но встал Гродненский и отдал ему эту пачку прямо в руки.

— Спасибо...

Не взять было нельзя.

В погожий день Галка и Леня шли по улице. Они подошли к прилавку, где продавались апельсины и яблоки. Галка деловито отобрала апельсины. Расплатилась с продавцом. Леня взял пакет. Тут же Галка приценилась к цветам у частников и отошла огорченная — денег явно не хватало.

Они шли, и Леня о чем-то рассказывал Галке, отчаянно жестикулируя, а когда ему мешал пакет, он отдавал его Галке, а потом брал снова...

К больнице они подошли, держась за руки.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Пой песню, поэт...», 8 ч.
Авторы сценария Г. Шпаликов, С. Урусевский. Режиссер-постановщик и оператор С. Урусевский. Главный художник Д. Виницкий. Композитор К. Молчанов. Звукооператор О. Буркова.
В главных ролях: С. Никоненко, Н. Ужвий, А. Костричкин, Н. Белохвостикова, Т. Игнатова, Е. Киндинов, Б. Хмельницкий, А. Ханов, С. Суховей, В. Хливинский, Е. Коренева, Ф. Захарян.

«Сестра музыканта», 8 ч.
Автор сценария А. Алексин. Режиссеры-постановщики П. Хомский, И. Хомский. Главный оператор М. Суслов. Главный художник Б. Бланк. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор В. Шарун.
В главных ролях: Ира Попова, Светлана Смехнова, Александр Вдовин, В. Шишкин, Е. Меньшов, Н. Воробьева, Сережа Шевкуненко, Н. Агапова.

«Старики-разбойники», 9 ч.
Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер-постановщик Э. Рязанов. Операторы-постановщики Г. Абрамян, Н. Немоляев. Художник-постановщик М. Богданов. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Попов.
В главных ролях: Ю. Никулин, Е. Евстигнеев, О. Аросева, Г. Бурков, А. Миронов.

«Яков Богомолов» (по одноименной пьесе А. М. Горького), 10 ч.
Сценарий, постановка и музыкальная разработка А. Роома. Главный оператор Л. Крайненков. Главный художник Л. Козлов. Музыка А. Скрябина. Звукооператор А. Павлов.
В главных ролях: И. Кваша, А. Вертинская, А. Калягин, Б. Иванов, Н. Шацкая, В. Смирнитский, Н. Варлей, А. Адоскин, Т. Лукьянова.

Киностудии «Мосфильм» (СССР) и «Кайро-фильм» (АРЕ)

«Люди на Ниле», 10 ч.
Авторы сценария Абдель Рахман Шаркуи, Николай Фигуровский, Юзеф Шахин. Режиссер-постановщик Юзеф Шахин. Операторы-постановщики Александр Шеленков, Иоланта Чен, Константин Петриченко. Художники-постановщики Евгений Свидетелев, Рауф Абдель Мегид. Композитор Арам Хачатурян. Звукооператор Сергей Минервин.
В главных ролях: Игорь Владимиров, Анатолий Кузнецов, Владимир Иванов, Юрий Каморный, Валентина Куценко, Светлана Жгун, Салах Зульфикар, Мадиха Салем, Амад Хамди, Абдель Мегид Баррак, Сэйф Эль Дин, Эззат Эль Аллаили.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Вчера, сегодня и всегда» (по мотивам повести Ф. Вигдоровой), 9 ч.
Автор сценария А. Хмелик. Режиссер-постановщик Я. Базелян. Главный оператор В. Базылев. Художники В. Богомолов, Б. Комяков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Н. Шарый.
В главных ролях: В. Белохвостик, Л. Румянцева, Ю. Бугельский, В. Савин, В. Шевнин, В. Красовский, С. Орлова, А. Карпунин, И. Урумбеков.

«Присвоить звание Героя...», 9 ч.
Авторы сценария Б. Медовой, В. Смирнов, И. Туманян. Режиссер-постановщик И. Туманян. Главный оператор В. Гинзбург. Главный художник Л. Безсмертнова. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Ю. Закржевский.
В главных ролях: Р. Банионис, Т. Друбич, О. Шведова, В. Колесников, Н. Волков, А. Калягин, П. Крымов, А. Кайдановский, У. Лиелдидж, М. Кононов, Б. Федотов, А. Кузнецов.

Киностудия «Ленфильм»

«Месяц август», 8 ч.
Автор сценария А. Шульгина. Режиссер-постановщик В. Михайлов. Главный оператор В. Фастович. Главный художник В. Гасилов. Композитор В. Гаврилин. Звукооператоры Е. Нестеров, Г. Лукина.
В главных ролях: И. Саввина, С. Шакуров, А. Плотников, В. Кузнецова, С. Чуркин, Л. Соколова, Е. Никищихина, Г. Курдюмова, А. Сироткин.

«Найди меня, Леня!» (по мотивам повести В. Осеевой «Динка»), 9 ч.
Автор сценария Б. Вахтин. Режиссер-постановщик Н. Лебедев. Главный оператор С. Иванов. Главный художник А. Федотов. Композитор В. Маклаков. Звукооператор А. Волохова.
В главных ролях: Н. Веселовская, Е. Ветлова, А. Пузырев, В. Чекмарев, А. Демьяненко, А. Афанасьев, Андрей Грецов, Витя Елизаров, Ира Венчикова, Аня Алексахина.

«Тень» (по пьесе Е. Шварца), 9 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик Н. Кошеверова. Главный оператор К. Рыжов. Художники В. Доррер, В. Костин. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Б. Хуторянский.
В главных ролях: О. Даль, А. Вертинская, М. Неелова, Л. Гурченко, В. Этуш, А. Миронов, С. Филиппов, З. Гердт, Г. Вицин.

«Шутите?» (киноальманах), 9 ч.
Новелла «Иначе мы пропали», 2 ч.
Автор сценария В. Попов. Режиссер-постановщик И. Шешуков. Оператор В. Сидоркин. Главный художник Ю. Куликов. Звукооператор И. Волкова.
В главных ролях: Женя Уткин, Женя Сушков, Слава Черняев, Сережа Жмаев, Алеша Волосов, Володя Коротков, Саша Тимофеев, Михаил Иванов, Лев Лемке, Виктор Сергачев.
Новелла «Вандербуль бежит за горизонт» (по одноименной повести Р. Погодина), 4 ч.

Авторы сценария Р. Погодин, Н. Кошелев, В. Морозов. Режиссеры-постановщики Н. Кошелев, В. Морозов. Главный оператор А. Гамбарян. Главный художник Г. Кропачев. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Б. Андреев.

В главных ролях: Сережа Носов, В. Жухимович, П. Меркурьев, Оля Богданова, Вадим Самсонов, Коля Киселев, Боря Лопатин, Б. Чирков, А. Сергеева, Л. Чурсина.

Новелла «Ш у т и т е?», 3 ч.

Авторы сценария Р. Погодин, В. Чечунов. Режиссер-постановщик В. Чечунов. Оператор В. Васильев. Художник Л. Шилова. Композитор Н. Мартынов. Звукооператор Г. Эльберт.

В главных ролях: Слава Бурмистров, Михаил Кононов, Валерий Рыжаков.

Одесская киностудия

«Поезд в далекий август», 10 ч.

Автор сценария Г. Поженян. Режиссер-постановщик В. Лысенко. Главный оператор Л. Бурлака. Художники Ю. Блаженин, Н. Резник, П. Холщевников, В. Шинкевич. Композитор Е. Стихин. Звукооператор А. Блогерман.

В главных ролях: Г. Гай, Н. Скоробогатов, В. Стрижов, П. Щербаков, В. Кутаков, Р. Ветров, Г. Коротков, В. Паулус, Е. Буренков, Н. Дупак, И. Старков, А. Диких, Е. Козелькова, А. Джигарханян, К. Степанков.

Киностудия «Таллинфильм»

«Заблудшие» («Белый корабль») 9 ч.

Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик К. Комиссаров. Главный оператор Ю. Гаршнек. Главный художник Р. Раамат. Композитор Х. Тамберг. Звукооператор Р. Сабсай.

В главных ролях: Э. Краам, К. Кумпан, К. Комиссаров, А. Роо, Т. Тепанди, Т. Микивер, Э. Коппель, А. Юкскюла, Г. Кильгас, М. Микивер.

Киностудия «Таджикфильм»

«Рустам и Сухраб» (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме»), 10 ч.

Автор сценария Г. Колтунов. Режиссер-постановщик Б. Кимягаров. Главный оператор Д. Худоназаров. Главный художник Ш. Абдусаламов. Композитор А. Меликов. Звукооператор Л. Воскальчук.

В главных ролях: Б. Ватаев, Х. Гадоев, С. Исаева, С. Норбаева, Г. Завкибеков, О. Коберидзе, А. Ходжаев, А. Рахимов, М. Рафиков. Г. Тохадзе, Р. Хамраев, М. Вахидов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Без страха», 9 ч.

Автор сценария К. Яшен, при участии А. Хамраева, Д. Фатхуллина. Режиссер-постановщик А. Хамраев. Главный оператор Д. Фатхуллин. Главный художник Э. Калантаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Синчило.

В главных ролях: Р. Сагдуллаев, Т. Шакирова, Х. Латыпов, Б. Бейшеналиев, Д. Камбарова, Я. Ахмедов, Х. Умаров, Б. Ихтияров, Р. Адашев, А. Кенжаев, Э. Каримов.

«Фитиль» № 116 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Б р о н я» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яровой. Режиссер-постановщик Е. Карелов. Оператор Г. Шатров. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В главных ролях: Л. Каневский, Б. Новиков.

«Р е а к ц и я» (по следам «Фитиля» № 74, ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Пр и з в а н и е» (киностудия имени М. Горького). Автор сценария и режиссер-постановщик И. Магитон. Оператор Л. Петров. Художник Л. Таланцев. Звукооператор Ю. Евсюков. В главных ролях: Дима Банщиков, Я. Беленький, В. Гостинский, М. Жарова, Я. Ленц, И. Маркс.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

З а р у б е ж н ы е ф и л ь м ы

«Разбег», 8 ч.

Производство Студии телевидения ГДР.

Автор сценария и режиссер Эгон Гюнтер. Оператор Роланд Дрессель. Художник Георг Вратч. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

В ролях: Юта Гофман, Эберхард Эше, Клаус Пионтек, Фред Дюрен.

«Подозрительный сигнал» («Подозрительная радиоволна»), 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Автор сценария Ли Янг Сонг. Режиссеры Цой Нам Сон, Ким Бьюнг Хи. Оператор Ли Чил Му. Художник Ким Се Джонг. Композитор Ли Хак Бом.

В ролях: Канг Вон Сук, Чо Мьюнг Сон, Лю Ху Нам, Ким Мьюнг Хай, Та Си Чьюнг.

«Кудесник за рулем» («Мотодрама»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Край» (Польша).

Автор сценария Томаш Доманевский. Режиссер Анджей Кониц. Оператор Антони Вуйтович. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Вальдемар Казанецкий.

В ролях: Яцек Федорович, Кристина Сенкевич, Ежи Добровольский, Богдан Лазука.

«Меридиан Ноль», 9 ч.

Производство творческого коллектива «План» (Польша).

Автор сценария Александр Сцибор-Рыльский. Режиссер Вальдемар Подгурский. Оператор Марек Новицкий. Художники Болеслав Камыковский, Кшиштоф Домарадский, Марек Ивашкевич, Франциш Тжасковский. Композитор Катажина Гэртнер.

В ролях: Рышард Филипский, Ванда Нойман, Януш Клосиньский, Анджей Козак, Тадеуш Квинта.

«Лев зимой» (по одноименной пьесе Джеймса Голдмена), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия —7 ч.

Производство «Ховорт продакшнз» (Англия).

Автор сценария Джеймс Голдмен. Режиссер Энтони Харвей. Оператор Дуглас Слоком. Художник Питер Мэртон. Композитор Джон Барри.

В ролях: Питер О'Тул, Кэтрин Хепборн, Энтони Хопкинс, Джон Касл, Найгл Терри, Тимоти Далтон, Джейн Мэрроу.

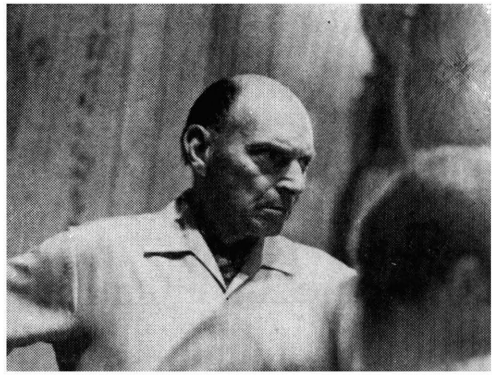
«Ромео и Джульетта» (по трагедии В. Шекспира), 1-я серия — 8 ч, 2-я серия —7 ч.

Производство «Би-Эйч-И» (Англия), «Верона Продуционе» и «Дино Де Лаурентис Чинематографика» (Италия).

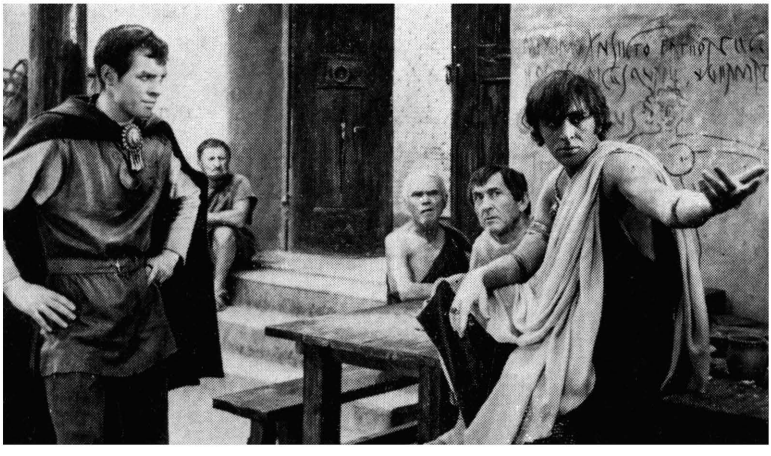
Авторы сценария Франко Брузати, Мазолино Д'Амико, Франко Дзеффирелли. Режиссер Франко Дзеффирелли. Оператор Паскуале Де Сантис. Художники Ренцо Монджардино, Лючано Пуччини, Эмилио Каркано. Композитор Нино Рота.

В ролях: Леонард Уайтинг, Оливия Хасси, Джон Макэнери, Майкл Йорк, Пэт Хейвуд, Мило О'Ши, Роберт Стивенс, Брюс Робинсон, Роберто Бизакко, Пол Хардвик, Наташа Парри, Антонио Пьерфедеричи, Эсмеральда Русполи.

На съемках фильма «Визит вежливости», который ставит режиссер Ю. Райзман на киностудии «Мосфильм»



Режиссер Ю. Райзман. Рабочий момент



«Визит вежливости». Сцена в харчевне. На переднем плане: Чужестранец—Б. Гусаков, Валерий, сын префекта — О. Шкловский

«Визит вежливости». Лара — В. Шендрикова, Косицкий — В. Носик, Глебов — Б. Гусаков, Кондаков—Н. Рачинский

ИСКУССТВО КИНО 6
1972

В СЕДЬМОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

В. Соловьев. На старте!
К. Сиранов. Сценарий пишется жизнью
Ф. Проворов. Почему мы недовольны кинопленкой?

РЕЦЕНЗИИ

Ю. Айхенвальда, Ан. Вартанова, Б. Рунина, Евг. Кригера
на фильмы
«Ох, уж эта Настя!», «Рустам и Сухраб», «Пой песню, поэт...», «Нарынский дневник»

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

Анатолий Эфрос. В театре и в кино

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Е. Вейцман. Еще о социологии киноискусства
В. Листов. Как начиналась «Киноправда»?
А. Згуриди. Путешествие в Арктику

ЗА РУБЕЖОМ

Т. Бачелис. В ожидании кино (после недели французского фильма)

ДИСКУССИИ

В. Кудин. Зрелость — значит ответственность
А. Михалевич. И работник и хозяин

СЦЕНАРИЙ

Акира Куросава. Под стук трамвайных колес

Индекс 70402